CONTRIBUTI ALLO STUDIO DELLA PITTURA MEDIEVALE NEL FRIULI OCCIDENTALE

INTRODUZIONE

La pubblicazione del « Contributo primo » (1) ha destato l'interesse degli studiosi, dei critici e dei lettori, soprattutto per l'importanza dei cicli pittorici illustrati. Interesse che — com'era logico aspettarsi — ha servito a richiamare un po' di attenzione sulle opere d'arte conservate — per modo di dire — in Friuli: ho quindi raggiunto uno dei principali obbiettivi che mi ero preposto.

E la critica è stata per lo più concorde nelle mie attribuzioni: lo attestano le numerose comunicazioni scritte ed orali giuntemi da illustri scrittori, le recensioni apparse su quotidiani e periodici e le lettere di amici e lettori.

* * *

Per quanto taluni scrittori locali sieno spinti a ravvisare nell'arte medievale esistente in Friuli la prevalente opera e mano di pittori indigeni, più o meno, influenzati da pittori emiliani, carinziani o da altri « *tutti pervasi da suggestioni nordiche ecc.* » (2), non sento di condividere in pieno tali opinioni.

Ed a favore della mia tesi sta il nutrito elenco dei pittori riportati dallo Joppi (3) e nel quale di pittori « friulani » veri e propri ne troviamo — almeno per il periodo pittorico che a me interessa — solo due: *Antonio Baietto* (1386-1452) e *Domenico lu Domine* (morto circa nel 1447) e dei quali « si ricordano » ben pochi frammenti e — vedi il caso — non in Friuli bensì a Trieste (4). Tutti gli altri o sono bolognesi, o padovani, o lombardi, o tedeschi, o slavi (5).

Cade quindi — anagrafe alla mano — ogni contraria illazione. Una semantica più attenta non risolverebbe gran che, anche perchè gli eventuali (ed ipotetici) pittori friulani di allora « *influiti più che influenti* », risentendo il gusto dei pittori allogeni, sarebbero da considerarsi — come direbbe il Longhi — dei « *rimorchiati minori* », il che in parte, è vero (5). Ma non intendo farne una polemica, perchè nulla è provato, poco è datato, nulla (o quasi) è documentato. Quando ulteriori studi — che so già in corso — porteranno in luce documenti

dell'epoca, sarò io il primo a prenderne atto, ben felice di fare un giusto risarcimento.

Per ora bisogna accontentarsi di esaminare le opere residue da tante incredibili ingiurie anche recenti, e rilevarne la cordiale ingenuità compositiva, e l'onestà delle immagini astratte, di un contenuto psicologico ancestrale.

Solo qualche intensa pagina si eleva, come un canto sonoro, ad indicare una « personalità » artistica ben definita anche se sconosciuta.

L'intima essenza della pittura medievale friulana è tutta qui: nella « personalità » dell'artista, non legato quindi ad una scuola, ad una tradizione pittorica vera e propria. « Personalità » pittorica talmente racchiusa nel suo guscio e così refrattaria da contatti con pittori contemporanei che operavano non solo nelle chiese vicine, ma — a volte — nella stessa chiesa, da non sentire il bisogno, non dico di imitare il vicino di lavoro, ma di guardarne l'operato. Per tale ragione l'artista, padano, montano, nostrano o straniero chessia e che ha imparato l'arte nel suo paese d'origine, la consegue e la esprime anche da noi con gli stessi accenti, con gli stessi effetti coloristici e con la stessa iniziale coerenza.

Così e non altrimenti si riescono a spiegare le infinite varietà e le diversità stilistiche e le discontinuità dei processi pittorci rimastici. Sembra quasi — salvo rarissime eccezioni — che ad ogni singolo pittore scottasse la terra di sotto ai piedi, per cui finita una mezza parete, od un sottarco, ad un'absidiola, se ne andasse via... a volte senza lasciar altro connotato.

E difatti su un centinaio di pagine pittoriche più o meno vaste, con molta fatica si riesce a conoscere la mano di uno stesso artista che abbia affrescato almeno in tre o quattro luoghi diversi. Ammenocchè tali artisti non sieno stati dei solennissimi e sornioni eclettici che in una chiesa sapevano dipingere « alla moda bolognese » in altra « alla maniera tedesca »... col solo scopo di trarre in inganno gli studiosi!

Ma confesso che ho in simpatia tali ignoti artisti per la loro umanità rusticana, per il loro mistico trasporto e per la loro personalità popolaresca. Sono a volte degli « *impressionisti mimici* » come direbbe il Coletti (7) per la icasticità delle loro figurazioni, per la schematizzazione delle linee, ove i colori si riducono all'essenziale, ed ove la prospettiva ed i volumi dei secondi piani a volte cozzano contro il buon senso. E la decorazione si limita a semplici schemi geometrici od a fogliami goticizzanti. Le figure, quasi sempre viste frontalmente od accostate l'una all'altra, o sono in atto di ignorarsi reciprocamente, o sono racchiuse entro grossolane nicchie di un gusto primitivo memore di strutture paleocristiane.

Anche la esiguità della cultura locale, la instabilità del dominio patriarcale, ora in mano ai patriarchi-guerrieri di ceppo tedesco, ora di origine italiana — specie lombarda — (8) e le continue invasioni barbariche hanno costretto la zona, di per sè non fertile, a mantenersi in un livello più basso che le restanti parti d'Italia.

E se così vediamo in altre zone limitrofe, specie nel trevigiano, nel

cenetese (specie in Serravalle), nel cadorino, nel carinziano sorgere, non dico scuole, ma nuclei pittorici omogenei, nel Friuli questo fatto è venuto quasi a mancare fino almeno alla sesta decade del XV secolo, quando cioè la calma politica raggiunta coll'espandersi del dominio veneto nel Friuli, ha consentito agli artisti locali, figli di muratori, di calzolai, di falegnami, di contadini ecc. di assimilare la cultura o padana o nordica. E così vedremo sorgere non una « *scuola tolmezzina* » come comunemente è detto dai più, ma diverse « scuole friulane » tutte paesane ma influite o da tirocini padani o da insegnamenti tedeschi, o slavi. La ventata nordico-padana troverà rapido e proficuo sviluppo nella «*scuola tolmezzina* » vera e propria (9) capeggiata dalle prolifiche famiglie dei Mioni e dei Dal Zotto e nella « *scuola sanvitese* » capeggiata dal *Bellunello* e proseguita da *Pietro da S. Vito* e minori seguaci, di derivazione più nettamente veneta. *Giovanni Martini* — pittore ancora poco studiato (10) — formerà una rara e preziosa eccezione per le sue evidenti desunzioni lagunari.

Non si tratta, intendiamoci bene, di « *scuole* » ben definite, circoscritte ed autonome, ma di differenziazioni stilistiche non nuove a chi più profondamente ha studiato la pittura friulana del rinascimento, talchè alcuni scrittori hanno ritenuto *Gianfrancesco* il caposcuola della pittura tolmezzina (che, se pur squarcionesco, non è immune da collusioni gotico-tedesche), mentre altri hanno attribuito tale priorità al *Bellunello* (11), che almeno nella fonte, è essenzialmente veneto. Sottilizzazioni codeste apparentemente bizantine, ma determinanti per ben studiare le varie correnti formatrici della pittura friulana dall'apprendistato artigiano squarcionesco in poi (12).

Al vertice rimane sempre il verbo e la cultura padana trecentesca pervenutici attraverso *Giusto de' Menabuoi* (13), *Altichiero* ed *Avanzo* (14). I loro insegnamenti troveranno larga espansione non solo nel Veneto ma anche nella Lombardia e nell'Emilia (15).

Nè minor importanza ha l'espandersi degli insegnamenti emiliani e riminesi, in ispecie dei « padani » di alta classe *Tommaso da Modena* e *Vitale da Bologna*. Questo dato di fatto essenziale è — come detto più volte — provato da documenti datati per *Vitale da Bologna;* la cui influenza sulla pittura medievale friulana, devesi ritenere essenziale e fondamentale.

Per quanto riguarda l'arte figurativa friulana dall'XI al XV secolo (fino cioè al *Bellunello*, tanto per fissare una data), senza seguire una esatta sinossi nè cronologica nè territoriale, deve il suo sviluppo non solo alla più volte ricordata « *espansione padana* » (a sua volta influita dalle scuole senesi e toscane ed emiliane) (16) che ha seguito le vie maestre del Veneto e del Friuli, di poco e di rado superando la sponda destra del Tagliamento, ma anche da una « *discesa montana* » che percorrendo, nel corso di due secoli, un ben più lungo cammino ha seguito di valle in valle, di crinale in crinale le nostre Alpi dando forma e vita di volta in volta all'arte piemontese (17), all'arte lombarda (18), all'arte bresciana (19), alla veronese (20), alla cadorina (21) e così via e che da noi influenzerà l'alta Carnia e l'alta vallata del Tagliamento.

Analoga influenza ci è giunta dalla «*calata nordica*» originariamente fiamminga (22), germanica (23), poi atesina e carinziana (24) e (in parte) slava (25), calata favorita — come detto — dal dominio teocratico-civile dei patriarchi e dei feudatari di stirpe germanica, che influenzerà prevalentemente la zona udinese e cividalese e pontebbana ed in parte goriziana, ed infine da succosi «*approdi lagunari*» giunti — forse per primi — nell'agro aquileiese, gradese (26) e concordiese (27) attraverso filtri bizantini (28), orientali (29), esarcali (30), torcellani (31) e rivoaltini (32) e da ricette eminentemente monastiche (33).

Da questo crogiolo di tendenze, sono uscite «personalità pittoriche», talora sconcertanti (per cui vedremo nella zona prealpina operare un pittore veneto-bizantino) e che formeranno la base della «*scuola friulana*» che — se non eccelsa — sarà genuina, forte, accesa, reale e concreta.

Concetto questo mio non del tutto nuovo nè peregrino, che trova riscontro nel Longhi che nella sua mirabile «*Officina ferrarese*» (34), ponderoso studio ultraventennale, ha svolto lo stesso pensiero per l'arte emiliana.

L'interesse per l'arte medievale se è sempre stato vivo in elette zone quali la Toscana, l'Umbria e l'Emilia ecc., è stato meno sentito nel Veneto; addirittura trascurato in Friuli, ove i residui affreschi trecenteschi non ricoperti da calce o da intonaco, non erano nemmeno presi in considerazione da scrittori o critici, quali un di Maniago, un de Rinaldis e — salvo qualche raro episodio pittorico — da un critico di riconosciuta eccezionale importanza quale il Cavalcaselle.

Ma le continue scoperte di nuove opere, le ricerche svolte da molti studiosi, l'aumentato interesse del pubblico, hanno contribuito a portare «di moda» l'arte medievale: prova ne sia il folto numero delle mostre che in questi anni sono state tenute in Italia ed altrove (35) e delle pubblicazioni uscite sullo stesso argomento (36).

Buona ultima in Italia la mirabile Mostra di «*Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*» tenutasi in Milano questa primavera (37) dove sono state esposte le opere più significative dell'arte medievale ed illustrati e commentati tutti gli altri affreschi trecenteschi esistenti nelle chiese della pianura lombarda.

Non meno numerose ed interessanti sono state le pubblicazioni sull'arte medievale friulana, specie per merito di Giuseppe Marchetti e Guido Nicoletti che hanno regalato alla cultura italiana un'opera di alta classe: «*La scultura lignea nel Friuli*» (38). Opera da ritenersi essenziale per lo studio dell'arte figurativa friulana, ma anche per la pittura, perchè molti degli intagliatori appartenenti alle varie botteghe artistiche od artigiane, tolmezzine, carniche, sanvitesi, tedesche o slave, furono a volte anche pittori. Ragion per cui, più che di arte affine considererei l'arte dei maestri lignari consorella della pittura, tanto è stata intima la comunanza fra esse.

Nel campo specifico della pittura medievale friulana devo ricordare la dotta prolusione letta dal prof. Luigi Coletti, emerito ordina-

rio di Storia dell'arte nell'Università di Trieste, nella seduta inaugurale dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, il 19 dicembre 1956 ed avente per tema: « *Problemi della pittura friulana del Tre-Quattrocento* » (39) nel corso della quale l'illustre critico, estendendo i suoi studi precedenti (40) anche all'arte friulana, ha ricordato taluni dei cicli pittorici da me illustrati nel « Contributo primo » esprimendosi in modo lusinghiero sulle mie ricerche.

Altri scritti usciti in questo periodo si devono ad Aldo Rizzi (41), a Giancarlo Menis (42), al ricordato don Marchetti (43), a mons. Tomaso Gerometta (44), a don P. L. Zovatto (45) e a Carlo Someda De Marco (46).

NOTE

(1) « Il Noncello » N. 6, 1° sem. 56 da pag. 39 *usque* 119.

(2) G. MARCHETTI e G. NICOLETTI: *La scultura lignea nel Friuli;* Milano, 1956.

(3) V. JOPPI: *Contributo II, III e IV ed ultimo alla storia dell'arte in Friuli;* Miscellanea della R. Deputaz. Veneta di Storia Patria; Venezia 1890, 1892, 1894 e: V. JOPPI e G. B. BAMPO: *Nuovo contributo alla storia dell'arte in Friuli;* ibid. Venezia, 1887.

(4) R. MARINI: *La Scuola di Tolmezzo;* Padova, 1942, pag. 13 e segg. e nota 5 (con richiami bibliografici), e: *Domenico lu Domine e Antonio Bajetto* e *l'Incoronazione della Vergine a S. Giusto;* in Arte Veneta; 1951.

(5) Ecco alcuni nomi, desunti dallo Joppi, di pittori documentati ed operanti in Friuli nei sec. XIV e XV: Antonio da Firenze; Marco qm. Daniele da Venezia; Francesco da Venezia; Vitale qm. Aimo de' Cavalli da Bologna (Vitale da Bologna; attivo in Friuli dal 1348 al 1350); Gubertino di Giovanni da Padova; Leonardo fu Nicola da Cagli, Antonio da Bologna; Andrea da Treviso; Stefano da Settecastelli (Transilvania); Giorgio Odorico da Perschon (Salisburgo); Sebastiano da Padova; Leonardo da Thanna o Thanner (tedesco); Antonio Zacco da Bergamo; Girolamo da Padova; Osvaldo da Neumark (slavo), Girolamo qm. Bernardino da Verona; a tali artisti se ne devono aggiungere altri, riportati oltre che dallo Joppi e dal Marini anche dai citati Marchetti e Nicoletti (vedasi note precedenti).

(6) L. COLETTI: *I primitivi - I padani;* Vol. III, Novara, 1947, pag. XXXVII e *passim;* note 82 e 84.

(7) L. COLETTI: *Pittura Veneta del quattrocento;* Novara, 1953, pag. VI.

(8) Vedasi, per notizie storiche sul Friuli, l'essenziale opera di P. PASCHINI: *Storia del Friuli;* 3 voll., Udine, 1934, *passim.*

(9) R. MARINI: *op. cit.*, pag. 16 e *passim.*

(10) Su Giovanni Martini, seu Giovanni Battista, figlio di Martino Mioni da Tolmezzo, vedasi oltre che al citato Marini e L. Coletti (Thieme-Becker; « Kunstler Lexicon », XXIV, pag. 177), più diffuse ed aggiornate notizie nell'opera di G. Marchetti e G. Nicoletti (già citata in nota 2) a pag. 70 e *passim*, e note.

(11) R. MARINI: *op. cit., passim.*

(12) R. LONGHI: in *Vita artistica* ecc., 1926, pag. 138 così magistralmente dice: « Tutto quanto avvenne tra Padova e Ferrara e Venezia tra il 1450 e 70 — dalle follie più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovine Bellini, alla speciosa grammatica mantegnesca — ripete la sua origine da quella brigata di disperati vagabondi, di sarti, di barbieri, di calzolai, e di contadini che passò per un ventennio nello studio dello Squarcione ».

(13) S. BETTINI: *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento;* Padova, 1944.

(14) Nativo di Zevio presso Verona attorno al 1320 e morto attorno al 1384; dal Berenson considerato il fondatore della scuola di Verona.

(15) Originario veronese o padovano, fu compagno e collaboratore di Alti-

chiero (vedasi per entrambi la vasta bibliografia riportata da L. COLETTI: *Altichiero ed Avanzo* in Riv. d'Arte, 1931 ecc.).

(16) R. LONGHI: *Officina Ferrarese;* Firenze, 1956, pag. 7.

(17) Vedasi la recente splendida pubblicazione di MARZIANO BERNARDI: *Tre Monumenti pittorici del Piemonte Antico;* Milano 1957, pag. 12 e segg. Uguale pensiero sull'arte piemontese quattrocentesca è svolto da P. TOESCA: *Antichi affreschi piemontesi;* Torino, 1910 e *La pittura e la miniatura nella Lombardia, dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento;* Milano, 1913, *passim*, e M. GREGORI: *Due opere di Martino Spanzotti;* in « Paragone » n. 49; 1954, pag. 51, ove accenna a « *quel manipolo d'ingegni di confine e rivieraschi* ».

(18) Vedasi A. VENTURI: *La pittura del '400 nell'Alta Italia;* Bologna, 1930, C. L. RAGGHIANTI: *Studi sulla pittura lombarda del '400*; in « La critica d'arte », VIII, 1949, e la prefazione di R. LONGHI al Catalogo della Mostra di *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza;* Milano, 1958 con referenze bibliografiche.

(19) G. PANAZZA: *L'arte medioevale nel territorio bresciano;* Bergamo, 1942.

(20) Vedasi per tutte le pubblicazioni su tale argomento l'essenziale opera della E. SANDBERG-VAVALA': *La pittura veronese del Trecento e primo Quattrocento;* Verona, 1926.

(21) S. DE KUNERT: *Il pittore Antonio Rosso di Cadore;* in «Rivista mensile della Città di Venezia », sett. 1926 e gennaio 1927, e G. FIOCCO: *Cadore e Friuli* in « Ce Fastu? » a. XXVII-XXVIII, Udine, 1951-52.

(22) Su una più esatta distinzione fra arte fiamminga ed olandese, vedasi l'opera capitale di M. J. FRIEDLANDER: *Von Eyck bis Breugel;* Berlin, 1921 (II ed.) e London - Firenze, 1956.

(23) G. GLUCK: *Die Kunst des Renaissance in Deutschland, den Niederlanden*, ecc.; in « Prophylaen Ver », Berlin, 1928.

(24) O. DEMUS: *Kunstgeschichtliche Wechselbeziehungen in italienischer Kartneriscen Grenzgebiet während der Gotik;* in « Beiträge zur Geschichte und Kulturgheschichte Kärntens ». Klagenfurt, 1936; M. G. DE FAVENTO: *Arte ladina;* in « La Panarie » aprile-giugno 1940; K. ATZ: *Kunstgeschichte von Tirol und Voralberg;* Innsbruck, 1909; e sulla loro produzione Friedrich e Michael Pacher ed influssi italiani, anzi mantegneschi vedasi: H. TIETZE: in « *Enciclopedia Treccani* », *ad voces*, ed in « *Dedalo* » anni 1926 e 1927; e R. MARINI: '400 *carnico e* '400 *atesino;* appendice II, pag. 109 ne: « La Scuola di Tolmezzo » citata; J. WEINGARTNER: *Die Kunst den Kmäler Südtirols;* Bolzano, 1951; e W. FRODL: *Die Gotische Wandmalerei in Kartnen;* Klagenfurt, 1944.

(25) S. STANIC: *Iz sgodovine upodobliajoce obrti na Gariskem;* in « Jadranski almanak za leto », Trieste, 1923; F. STELE': *Monumenta artis slovenicae;* Lubiana, 1935, G. R. MULLER: *Friauls Stellung in der Kungstgeschichte;* Klagenfurt; in « Josef Strzygowsk-Festchrift ».

(26) Per la vasta bibliografia su Aquileia e Grado vedasi: « *La Basilica di Aquileia* » a cura del Comitato per la celebrazione del IX centenario della Basilica, Bologna, 1933, e la recentissima pubblicazione di G. BRUSIN e P. L. ZOVATTO: *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado;* Udine, 1957.

(27) E. DEGANI: *La Diocesi di Concordia;* Udine, 1924; P. L. ZOVATTO: *Il Battistero di Concordia;* Venezia, 1948.

(28) G. GALASSI: *La pittura bizantina;* P. I e II, Firenze, 1931; B. MOLAIOLI: *La Basilica Eufrasiana di Parenzo;* Padova, 1940; E. LAVAGNINO: *Il medioevo;* Torino, 1936.

(29) G. GALASSI: *Roma o Bisanzio;* Roma, 1929; P. TOESCA: *Storia dell'Arte italiana*: *il Medioevo;* voll. I e II, Torino, 1927 e: *Il Trecento;* Torino, 1951.

(30) Con felice intuito il Fiocco, in alcune sue pubblicazioni: G. FIOCCO: *L'arte esarcale lungo le lagune di Venezia;* in atti del R. Ist. Veneto di S. L. A., 1937-1938, e *Venezia esarcale e Torcello;* in: « Torcello », Venezia, 1940, ha riunito tutte le esplicazioni artistiche svoltesi lungo l'Adriatico sotto il nome di « *arte esarcale* » per il ripetersi dei motivi architettonici, pittorici, musivi, da Ravenna a Parenzo, da Pomposa a Trieste ecc.

(31) S. BETTINI: *La decorazione musiva di Torcello;* in: « Torcello », Venezia, 1940.

(32) Per un rapido studio su questo punto: R. CESSI: *Venezia Ducale.* Le

origini, Padova 1928, e l'essenziale opera in 3 voll. di P. MOLMENTI: *La storia di Venezia nella vita privata;* Bergamo, 1926 (VII ed.).

(33) Su tale argomento: L. COLETTI: *I Primitivi;* p. IV, nov. 1941; R. VAN MARLE: *Le scuole della pittura italiana;* Milano, 1932 e mio rapido accenno nel « Contributo primo » (pag. 66).

(34) R. LONGHI: *op. cit.*, pag. 95 n. 30, magistrale pagina ove è condensato il più spregiudicato giudizio sull'arte del '300 nell'Italia Settentrionale, che, per ragioni di spazio, devo a malincuore non riportare.

(35) Cito a caso le più importanti: Groninge-Bruges (1956): Mostra dell'arte fiamminga in Inghilterra dal XI al XV sec.: Ravenna (1956) Mostra degli avori tardo-romanici e medioevali, Firenze (1957) Forte Belvedere: Mostra degli affreschi del '300, '400 e '500 toscano strappati e restaurati. Ripetuta quest'anno, con altre opere così salvate dall'incuria e distruzione.

(36) Opere recenti: R. CIPRIANI: *Mantegna*, Milano 1956, J. R. SPENCER: *Spatial Jmagery of the annunciation in XV century*, Florence (The art Bulletin 37, dic. 1955); W. SAS. ZALOZIECKY: *Die Bizantinische Baukunst in den Balkanländern* ecc. München, 1955 (sull'arte balcanica del medioevo, bulgaro, slavo, rumeno ecc.); C. L. RAGGHIANTI: *Pittura del dugento a Firenze*, n. I. 1956; C. L. RAGGHIANTI: *Pisanello*, Martello 1958.

(37) Mostra citata.

(38) *Op. cit.*

(39) L. COLETTI: *Problemi della pittura friulana del Tre-Quattrocento;* Udine, Atti Accademia L.S.A. in corso di pubblicazione e con la presentazione di C. SOMEDA DE MARCO.

(40) L. COLETTI: vedasi sua lezione sulle *Arti figurative del Trecento*, in « La civiltà veneziana del Trecento », Sansoni, 1955.

(41) A. RIZZI: *Affreschi del Trecento nel duomo di Udine;* in « Sot la nape », VIII, 1956, n. 3; *Gli affreschi della chiesetta di S. Giacomo presso Venzone*, in « Sot la nape », IX, 1957, n. 1, *Problemi della pittura Trecentesca in Friuli*, in « Sot la nape », IX, 1957, n. 3; *La casa Bertoli di Aquileia ed un pregevole affresco del Trecento;* in « Aquileia nostra », XXVIII, 1957; *Ancora sulla pittura trecentesca in Friuli* (chiesa di S. Osvaldo in Partistagno), in « Sot la nape », X, 1958, I.

(42) G. MENIS: *Gli affreschi trecenteschi della Pieve di Buia*, in « Sot la nape », IX, 1957, n. 2.

(43) G. MARCHETTI: *Gian Paolo Thanner pittore e intagliatore in Friuli;* in « Sot la nape », IX, 1957, n. 4.

(44) T. GEROMETTA: *L'Abbazia benedettina di S. Maria in Sylvis;* guida storico-artistica. Portogruaro, 1957.

(45) P. L. ZOVATTO: *op. cit.*

(46) C. SOMEDA DE MARCO: *La chiesetta di S. Nicolò di Martignacco;* in « Atti dell'Accademia di Udine », s. VI, Vol. XIV, 1957.

CONTRIBUTO SECONDO

In questo mio « contributo secondo » intendo illustrare innanzi tutto la drammatica « *Crocifissione* » affrescata nella *Chiesa di S. Giovanni Battista* in Spilimbergo, frutto arcano di spirito nordico e di passionalità italiana, ed approntata fra la fine del XV sec. e gli albori del Cinquecento. Seguirà il notevole ciclo degli affreschi della *Chiesa di Santa Giuliana* in Castello d'Aviano, dovuti in parte ad un pittore veneto-bizantino ritardatario: opere che riterrei eseguite nella seconda metà del XIII sec. o di poco posteriori.

Nella stessa chiesa troveremo altri affreschi di alto interesse e per i quali azzarderò il nome di *Vitale da Bologna*, del qual pittore cono-

sciamo in Friuli un solo brano sicuro: le « *esequie di San Niccolò* » nel Duomo di Udine. E' troppo poco per un pittore nella sua piena attività durante i due anni di sua permanenza in Friuli. Credo che bisognerà far opera di risarcimento a tutto suo favore, assegnandogli qualche altro brano notevole esistente in Friuli.

Altro ciclo di grande interesse è quello degli affreschi alle pareti e sull'imbotte della *Chiesetta di S. Maria dei Battuti in Valeriano,* che credo di poter assegnare con qualche distinzione a quel « *maestro tomasesco di S. Orsola* » da me tenuto a battesimo per gli affreschi di S. Floriano in S. Giovanni di Polcenigo.

Passerò ad illustrare poscia gli affreschi che ritengo della fine del Duecento e dipinti da un pittore forse friulano, sulle navate della *Chiesetta dei Ss. Filippo e Giacomo* in Arzenutto, posta frammezzo Valvasone e S. Martino al Tagliamento.

E' tempo infine che illustri nella forma la più fotograficamente estesa, gli affreschi della *Cappella dei Ss. Pietro e Paolo* del Duomo di Pordenone, più volte dal Coletti attribuiti al *Pisanello,* ma che la critica più recente ha accettato in forma alquanto dubitosa. Forse l'ausilio delle riproduzioni a colori ed in nero potranno portare — con opportuni raffronti — ad una definitiva accettazione o ad un ripudio di tali opere dal « *corpus* » del pittore veronese.

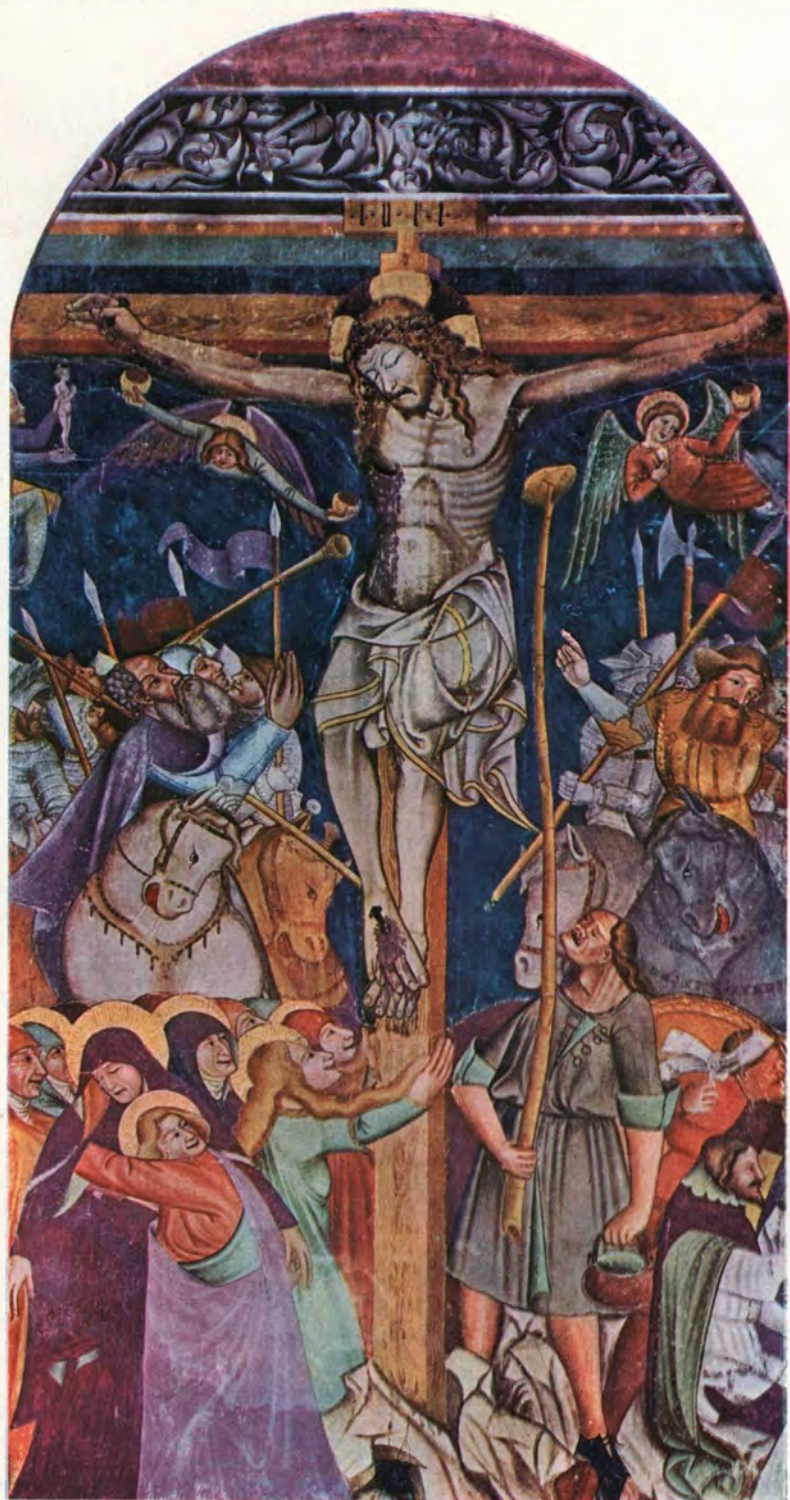
Chiuderò questa mia indagine presentando allo studioso ed al lettore alcune « *opere di Francesco da Milano in Friuli* ».

Trattasi di un pittore poco conosciuto, di origine lombarda ed *attivo a Milano ed a Pavia, alla corte del Duca Giangaleazzo Maria fin dal* 1474 e trasferitosi attorno al 1503-1506 nel trevigiano: più precisamente in Serravalle. Presento questo pittore anche per omaggio — omaggio da dilettante provinciale beninteso — alla mostra sull'« *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* » tenutasi questa primavera in Milano e dalla quale è stato ingiustamente escluso o dimenticato.

Data la mole del lavoro, esso verrà distribuito — per ovvie esigenze editoriali — in più numeri e mi auguro che anche questa mia fatica trovi lo stesso « *compatimento* » che ha avuto il mio « contributo primo ».

CHIESA DI S. GIOVANNI BATTISTA
in Spilimbergo (1)

Affresco dell'altar maggiore (2).

L'esasperata, allucinante « *Crocifissione* » della Chiesa di S. Giovanni Battista non conosce limiti: non limiti pittorici, perchè tutto è reale nella sua irrealtà; non limiti logici, perchè tutto è conseguente anche se assurdo; non limiti drammatici, perchè simili figurazioni, per noi inconsuete, raggiungono formule parossistiche e beffarde; non limiti patetici perchè le profilanti Marie e pie Donne, dai volti di un prognatismo eccessivo ed imbevute di un misticismo ancora medievale, hanno oltrepassato, nell'incessante loro ritmo e nell'espressione, ogni

Spilimbergo - Chiesa di S. Giovanni Battista: « CROCIFISSIONE » (affresco dell'altar maggiore). (foto Brisighelli)

dolore umano; non limiti icastici, perchè la stolta bestialità di taluni personaggi — che sembrano quasi toccati da una certa qual scintilla di follia — hanno oltrepassato l'esasperazione.

Tutto è sarcasmo e grottesco, e poche volte nella nostra pittura, l'episodio finale del dramma cristiano è stato risolto e sconvolto con così soprana incisività.

I temi convenzionali, anche se apparentemente rispettati, sembrano sovvertiti, così come son superati i limiti agiografici, toccando — dirò meglio — sfiorando, sia pur lievemente, quella vena demonologica che fu base di teorie mistiche medievali oltramontane (3); tutto è esaltato e vibrante e così pervaso da una tale tensione, che trova solo alta e solenne remissione e temperanza nel Cristo Crocifisso.

Sciaguratamente l'intiero episodio della « *Crocifissione* » (4), che occupava probabilmente tutta la parete di fondo della Chiesa (5), è stato astretto solo nella sua parte principale, entro un pesantissimo altare barocco, ricco di marmi e di stucchi policromi (6); ma, ad onta di tale grave mutilazione, l'affresco è di una teatralità e concezione davvero rimarchevole e che rivela la mano di un artista — se pur grossolano — non privo di temperamento drammatico. E se la struttura spaziale rimane mortificata, l'intensità della composizione impone al visitatore, al devoto ed allo studioso, uno « *stress* » senza dubbio indimenticabile.

Su di un cupo fondale di un azzurro intenso, reso plumbeo dalle ossidazioni e dal tempo, e quasi simile — per la sua uniformità — ai fondi « *à grisaille* » cari ai pittori « diabolici » (7), la « *Crocifissione* » spilimberghese si svolge in una atmosfera di prevalente ammassamento di figure, disposte fino alla malizia a riempire i vuoti... magari con un solo occhio, e segue quel piano timbrico che diverrà convenzionale nei pittori del primo rinascimento italiano e nordico.

La scena è dominata dal Cristo Crocifisso che è il sovrumano protagonista della tragedia. Il Suo trapasso è calmo: quasi sereno. Solo accentuato dalla amara piega della bocca socchiusa e resa più incisiva dai due nettissimi tagli laterali. Il corpo massiccio, sapientemente modellato, ha i fianchi

Spilimbergo - Chiesa di S. Giovanni Battista: «GRUPPO DELLE MARIE» (particolare dell' affresco dell' altar maggiore).
(foto Brisighelli)

Spilimbergo - Chiesa di S. Giovanni Battista: « GRUPPO DEI CAVALIERI » (particolare dell'affresco dell'altar maggiore).
(foto Brisighelli)

ricoperti da ricchissimo perizoma le cui involute pieghe ricordano quelle dei crocifissi tardo-giotteschi.

Tutta la composizione, trattata con pochi, essenziali colori, come un monocromato, è di una incisività e durezza calligrafica degna di uno xilografo della portata di un *Albert Dürer* (8) o di un *Luca di Leyda* (9). La Croce possente è piantata sul Calvario sopra la grotta di *Adamo,* che qui appena si intravvede. Le figure laterali sono scaglionate in triplice ordine. In primo piano, a sinistra, il compatto gruppo delle pie Donne. Ci son tutte: Maria Madre, Maria Maddalena, Maria di Cleofa, la madre di Giacomo e di Giovanni, Giovanna di Cusa e Marta, a loro modo partecipi al dramma cristiano. Esse hanno fisionomie a volte grottesche, con profili angolosi e dal naso smussato (specie nella Maddalena), ed a volte quasi irriverenti. Solo Maria, in atto di venir meno, ha un'espressione di calmo, divino ed umano dolore. A destra, sempre in basso, il gruppo dei sicari, improntati da truculenta bestialità sono intenti a giocarsi a dadi la Tunica. Più sotto se ne vede uno, stranamente vestito in foggia « cortigiana », dai baffi e pizzo neri: è uno stranissimo personaggio, non si sa bene se inserito nel testo pittorico per ispregio, o per altro motivo; alle apparenze dovrebbe trattarsi — come vedremo più avanti — di un famiglio della Casa feudale dei di Spilimbergo.

In secondo piano, ai due lati della Croce, il folto ammassamento dei guerrieri, dei farisei, dei legionari, capeggiati da due maestosi cavalieri, vestiti in foggia prettamente teutonica. La barba fluente, grigia del cavaliere a sinistra, e quella biondo-rossiccia di quello a destra, il ri-

Spilimbergo - Chiesa di S. Giovanni Battista: « IL LEGIONARIO PIETOSO » (particolare dell'affresco dell'altar maggiore).
(foto Brisighelli)

cercato vestire, la ricchezza delle corazze ageminate e l'espressione dei volti, tipicamente tedeschi, denunciano non solo l'origine dell'ignoto pittore, ma anche l'identità dei due *lanzi* raffigurati. Trattasi — almeno è logico supporlo — di due personaggi della famiglia feudale dei di Spilimbergo, che fu larga di donazioni alla Chiesa ed annesso Ospizio, e probabilmente — data la diversità dei lineamenti — di padre e di figlio. La famiglia dei Signori di Spilimbergo è — come noto — di estrazione tedesca, trapiantata nello spilimberghese fin dalla seconda metà del mille, e sebbene occupasse il quarto posto nel Parlamento del Friuli, ha sempre tenuto rapporti e beneficiato di cariche e di onori dai sovrani tedeschi (10). Dietro a questi due magnifici cavalieri ed ai loro non meno imponenti cavalli, un corrusco di armi, di lancie, di stendardi. Anche nei personaggi di questo seguito si notano gli stessi profili a volta ironici, a volta comici ed a volta irriverenti. Nel terzo ordine superiore, l'aereo aleggiare degli angeli intenti a raccogliere le stille di sangue del Signore.

Ma ecco stagliarsi sulla canèa urlante la patibolare figura — messa quasi in contrappeso allo sconvolto e squassato gruppo delle Marie — del legionario pietoso, in atto di porgere all'arida bocca di Gesù morente, la spugna imbevuta di posca, la mistura di acqua e di aceto che era la bevanda dei legionari romani.

Analoghe composizioni le ritroviamo nella folta schiera di quei pittori nordici (fiamminghi, olandesi e germanici) che solevano inserire nelle rappresentazioni connesse alla fede, inconfessati ed incontrollati ricordi di quelle teorie demonologiche ed eretiche che, nei secoli XIV e XV, ave-

vano scosso e fuorviato il pensiero cattolico (11) e, di conseguenza, influito sulla letteratura e sulle arti figurative dei loro paesi.

In questo clima, forse più dogmatico che artistico, hanno operato eccelsi pittori, quali un *Hieronymus Bosch* (12), del quale qui ritroviamo indubbie reminiscenze in certe invasate fisionomie (13), un *Quentin Metsys*, anch'egli qui efficacemente presente (14) e tutta quella schiera di pittori fiamminghi o tedeschi, dai cosiddetti « *diabolici* » (15), fino ad un *Pieter Brueghel* (16), tanto per citare i più significativi.

Ma non creda il lettore che vi sieno rapporti diretti fra le opere dei pittori citati e la nostra « *Crocifissione* »: trattasi solo di riferimenti che potranno servire da orientamento per giungere ad una sia pur approssimativa — ma almeno attendibile — attribuzione dell'opera. Riferimenti orientativi, ho detto, e ciò per la semplice ragione che i sunnominati pittori ed altri loro contemporanei hanno lasciato pagine pittoriche di tale importanza e valore che esorbitano da questa indagine, per la sostanziale diversità di condotta pittorica, di tecnica e di raffinata eleganza. Ma se il « *ductus* » pittorico è sostanzialmente diverso, poco dissimile è invece il « *pensiero* » informatore fra le opere, diremo così « *nordiche* » e quella in esame.

A proposito del *pensiero bosciano* (ed in genere sugli altri pittori fiamminghi), il Friedländer dice: « *Come psicologo, il Bosch è di una esclusività che sfiora la mania: quando, per esempio, si accosta a soggetti della Passione, non può fare a meno di rendere odiosi e abietti i nemici di Cristo attraverso le mostruosità del corpo* », e soggiunge: « *...il suo interesse è mosso dagli esseri mostruosi, dall'individualità spinta fino alla caricatura e al grottesco* » (17).

E così, dalle raffinate eleganze formali, quasi miniaturistiche, della pittura fiamminga, dalla sapiente cura del disegno, allo splendore e vivacità dei colori smaltati, dalla raffinata e spirituale scioltezza delle diafane mani, alla trasparenza delle velature, e dalla stupefacente calma di taluni paesaggi, passiamo nella « *Crocifissione* » di Spilimbergo, alla grossolanità delle figurazioni, alla primitività della composizione e del disegno, alla durezza delle vesti (specie quelle delle Marie), alla rudimentale tavolozza prevalentemente orientata sulle ocre, sui rossi-mattone e sui verdacci, alla volgare grossolanità delle mani (simili a dei salsicciotti) ed alla assenza del paesaggio.

Ma se dall'arcana semente fiamminga, o meglio, tardo-gotica, dobbiamo arrivare alla nostra composizione, dovremo necessariamente percorrere di ben lungo cammino attraverso le fruttificazioni germaniche, dai succosi ed umanistici innesti düreriani, a lor volta resi più fecondi da contatti con la rinascenza italiana alle non meno interessanti fruttescenze di *Martino Schöngauer* (18). E di questi artisti non dobbiamo dimenticare — come detto più sopra — la produzione incisoria di una profonda lirica essenza, di una eccitata espressione e di una incisività cristallina nei contorni.

Ne è da meno l'influenza di *Mathias Grünewald* che nella sua « *Crocifissione* » di Colmar (19), ha saputo svolgere lo stesso tema con lo stesso ritmo esasperato e la stessa drammaticità. Ma siamo già sul

finire del gotico internazionale che, dopo aver dilagato — con differenti evoluzioni, ma con la stessa radicale — in Francia, in Austria ed in Italia (20) verrà sopraffatto dal geniale fenomeno del rinascimento italiano.

Ma gli esiti e le spore «*nordiche*» vanno stagnandosi nelle zone più retrive ai grandi movimenti culturali; terreno ricco di propagazioni e di fecondazioni, dirò quasi criptogenetiche, sono le vallate «*montane*» tagliate fuori dalla corrente dei traffici, ma nello stesso tempo custodi di tradizioni, di stili, di gusti e di costumi.

Ed è appunto su quest'arte «*montana*» che mi piace indugiare. «*Arte montana*» dunque, sulla cui evoluzione ho accennato nell'*introduzione* a questo «contributo secondo» e che vedremo fiorire lungo tutti i versanti dell'arco alpino, sul versante francese, svizzero e tedesco, e sul versante piemontese, lombardo e veneto (21).

E prova ne sia un alto esempio: la stupenda «*Andata al Calvario*» di *Giacomo Jaquerio* (22), affrescata nella sagrestia dell'Abbazia di S. Antonio di Ranverso. Singolare composizione che ha destato contrastanti opinioni nei critici per i suoi allacciamenti alle pitture francesi, svizzere e tedesche. «*Non esiste nella pittura piemontese del Quattrocento* — scrive magistralmente il Bernardi (23) — *un brano di potenza — e si potrebbe dir violenza — rappresentativa pari a quest'*«*Andata al Calvario*»; *e non molti fuori della regione subalpina, sempre sul piano di una truculenta efficacia descrittiva, ne reggono... il confronto*». E soggiunge: «*Una furiosa eccitazione squassa il tragico corteo degli armigeri, dei carnefici, dei manigoldi, che ancor più del Redentore si fanno protagonisti della scena atroce, e su quell'onda umana di cieca bestialità ondeggia il magnifico ornamento delle aste, delle lancie, delle alabarde, degli stendardi*».

Lo stesso nesso artistico e la stessa commozione pittorica la ritroviamo in opere più vicine a noi, dalla Boemia alla Bassa-Austria: nell'altare ancora gotico del «*Maestro dell'altare di Trébon*» (attualmente nella Galleria Nazionale di Praga), e nella pittura, ancora gotica, ma già pregnata di latino umanesimo, delle scuole di Colmar e di Colonia, e nelle opere del «*Maestro di Heiligenkreutz*» ecc. (24).

E la corrente «*montana*» scende verso di noi; non prima però di aver sostato con quei mirabili risultati nell'Alto Adige e, specie in Pusteria ed in Carinzia.

Non nego di aver meditato a lungo sull'opera dei due *Pacher* (25). Ma se il più importante di essi, *Michele*, esegue parte delle sue opere con un rigorismo simile a sculture lignee (26) ancora tardo-gotiche, nessun pittore oltramontano saprà essere così fedelmente ed altamente interprete dell'ormai trionfante rinascimento italiano. «*Son oeuvre prouve des contacts étroits* — scrive J. Lassaigne (27) — *avec l'art de Padoue et de Ferrare; l'anatomie humaine est reconstituée avec l'agancement des muscles et des chairs sur la charpente osseuse, l'espace est determiné par une architecture rigoreuse et qui ignore les vides*». Vedrei più la mano di *Federico*, rimasto più attaccato, almeno durante il primo periodo della sua attività, alla tradizione pusterese; ma dato che

ha quasi sempre collaborato con *Michele,* è difficile distinguerne la personalità.

Hans Tietze, nel suo attento studio su « *La pittura gotica in Austria e le sue relazioni con l'arte italiana* » (28) così si esprime: « *singole traccie si son mantenute miracolosamente a lungo in nascoste valli alpine, può aver trasmesso alle popolazioni una certa disposizione ad accogliere prontamente ispirazioni italiane* » e riconosce addirittura in certi affreschi nella Chiesa del monastero di Nomberg a Salisburgo e nel Duomo di Gurk connessioni con quelli di Aquileia e di Venezia (29).

Ma eccoci giunti alla riva: e mi soffermo su di un'opera che non potrebbe essere più vicina a quella testè illustrata. Trattasi della grandiosa « *Crocifissione* » affrescata nell'abside del Duomo di Spilimbergo (30), che per le sue pessime condizioni e la sua infelice posizione, non è bene leggibile e, quel che più conta, nemmeno studiata. Venuta alla luce, assieme agli altri importanti affreschi dell'abside attorno al 1930, aveva una remota e, dirò così, pallida attribuzione al *Pellegrino da S. Daniele,* per via di una «*nota*» di « *roba e di denaro* » versati a « *Pellegrin alias Martin che dipingeva il muro del choro* » nel 1489. Gli autori che hanno più estesamente trattato la pittura friulana (Coletti, Marini, ecc.), non ne parlano.

Oltre che a prolungati ed attenti confronti, solo l'ausilio delle fo-

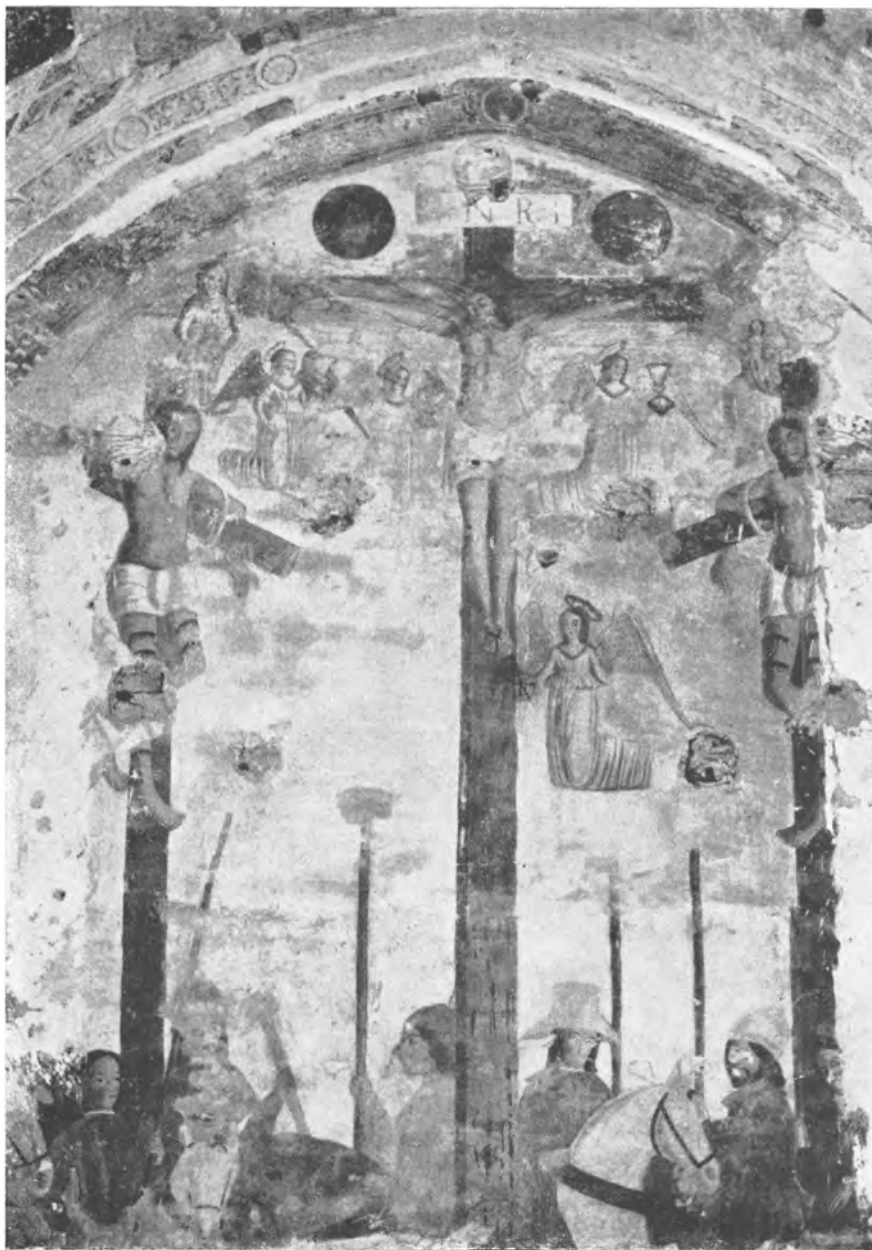
Spilimbergo - Duomo: « CROCIFISSIONE » (affresco sull' abside del coro dell'altar maggiore).
(foto Brisighelli)

tografie, mi ha portato alla sorprendente constatazione della quasi identità delle due « *Crocifissioni* » spilimberghesi. Che sieno dello stesso autore, è — a mio sommesso avviso — prematuro affermarlo; ma che esse sieno « *affini* », non vi è ombra di dubbio. Pur strutturalmente diverse, per l'opposto sviluppo spaziale fra i due monumenti pittorici, risolvendosi quello della Chiesa di S. Giovanni in senso nettamente orizzontale e quello del Duomo, in senso verticale, altre discordanze non sono rilevabili. Uguale è la disposizione delle masse: uguale il gruppo delle Marie: pressocchè uguali le espressioni. Precisi i due guerrieri a cavallo a fianco di Gesù Crocifisso: il vecchio dalla barba bianca fluente a sinistra; il giovane « teutone » dalla barba rossiccia a destra. Uguale sembra la tecnica coloristica, almeno da quel poco che è dato di intravvedere, perchè tutta l'opera, ricoperta una volta da spesse mani di calce, ha una superficie quanto mai scrostata, corrosa dall'umidità e scialbata, ed è stata ritoccata molto improvvidamente.

* * *

Fra le molte opere ad-affresco rimaste in Friuli a cavallo fra il XV e XVI secolo, numerose sono le « *Crocifissioni* », alcune delle quali di notevoli dimensioni. Soffermiamoci sulle più significative.

La prima — per ordine cronologico — è quella affrescata sull'abside della Chiesa dei *Santi Simone e Giuda* in Prata di Pordenone ed approntata, con molta probabilità attorno al 1470-80 da un pittore non immune da influenze veneto-ferraresi e friulane. Quello che induce a ritenere attendibile tale datazione, è il gruppo dei cavalieri ai piedi delle croci: in essi i rudissimi insegnamenti ferraresi — sul fare di un *Cosmè Tura* o di un *Francesco del Cossa* (entrambi, almeno in partenza, « *mantegneschi* » fino al midollo) — sono facilmente reperibili, se non altro nelle foggie ancora quattrocentesche, a lor volta rifrangenti i costumi cari a *Paolo Uccello* (cfr.: la « *Caccia nel bosco* » del Museo di Oxford ecc.) ed a *Piero della Francesca* (cfr. gli affreschi della Chiesa di S. Francesco in Arezzo, specie nella « *Disfatta di Cosroe* » ecc.). E basta porre attenzione a quell'ampio cappellone a campana (poco dissimile a quelli usati oggidì dalle signore) posto sul capo del cavaliere a destra della Croce di Gesù, ed a quel profilo del cavaliere che gli è di spalla, dal mento sfuggente, e così caratteristico in certi profili uccelleschi, per rendersene ragione. Di friulano è il volo degli angeli attorno alla Croce, ma ancora pieni di ricordi vitaleschi. *Gesù Crocifisso* ed i due legnosi *ladroni*, di un primitivismo che indurrebbe a pensare ad un pittore operante attorno al quinto decennio del Quattrocento, si potrebbero avvicinare — anche per motivi stilistici — a quelli della « *Crocifissione* » affrescata sulla parete di fondo della Chiesa di S. Lorenzo, già della Confraternita dei Battuti in Serravalle (vedasi: M. Muraro: « *Affreschi del primo Quattrocento nella Chiesa di S. Lorenzo a Serravalle* », Vittorio Veneto, 1955 pag. 25 e *passim*). Opera questa di alto interesse, come tante altre esistenti nel cenetese (S. Andrea del Bigonzo; S. Giovanni Battista ecc.) ove sono rilevanti le indubbie refe-

renze ed analogie con le prime manifestazioni pittoriche della nostra «*Scuola di Tolmezzo*». Ma su tale argomento parlerò altra volta.

Prata di Pordenone - Chiesa dei Ss. Simone e Giuda: « CROCIFISSIONE » (affresco sull'abside del coro). (foto Corsi)

Una recente e balorda attribuzione della « *Crocifissione* » affrescata nella chiesa dei Santi Simone e Giuda a *Giovanni Antonio Pordenone* (I. Furlan: « *Precocità artistica di G. A. Pordenone* »: « *Il Non-*

Provesano - Chiesa Parrocchiale: « CROCIFISSIONE » di Gianfrancesco da Tolmezzo (affresco sulla parete del coro - 1494). (foto Brisighelli)

cello » N. 9, II sem. 1957, pag. 70 e segg.) è impossibile e non regge, ammenocchè non si voglia credere ad un fenomeno non di « *precocità* » ma di « *prematurità* » di Giovanni Antonio, nato — come si sa — fra il 1483-84. A tutto si può arrivare in materia d'arte, ma nessuno potrà

S. Daniele del Friuli - Chiesetta di S. Antonio Abate: « CROCIFISSIONE » di Pellegrino da S. Daniele ed aiuti (affresco sulla parete del coro).
(foto Brisighelli)

sostenere — in un modo così perentorio da disturbare — che un pittore abbia dipinto... prima di nascere.

La seconda « *Crocifissione* » è quella eseguita nel 1496 nel coro della parrocchiale di Provesano da *Gianfrancesco da Tolmezzo* (31); opera massiccia ed affastellata, quasi pletorica. In essa — come giustamente ha notato il Fiocco — l'artista montanaro, si è valso « *dell'ausilio eccitante delle stampe tedesche e degli esemplari tirolesi* ». Frase felice e da ricordare! E lo stesso pensiero hanno il Cavalcaselle ed il Marini (32), il quale ultimo dice: « *Che manca infine alla grande scena della Crocifissione per raggiungere l'altezza del capolavoro?* ». Manca, oltre che « *lo slancio ultimo del genio* » l'originalità della composizione.

La terza importante « *Crocifissione* », è quella che decora l'abside della Chiesetta di S. Antonio Abate in S. Daniele del Friuli.

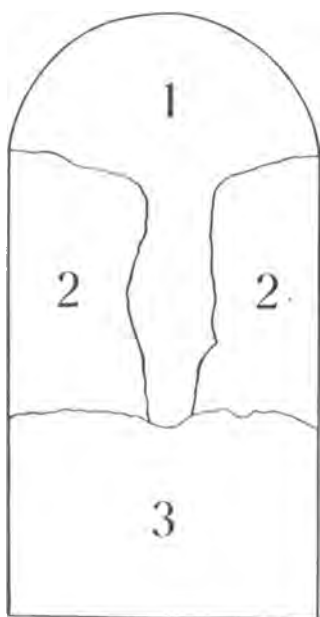
Quest'opera grandiosa e complessa, ma non priva di una lievità toscaneggiante, è dovuta a « *Pellegrino da S. Daniele* » ed aiuti e condotta dal 1514 al 1522 (33). Già altra volta ho parlato di questa grande composizione (34), arrivando a scindere, stilisticamente ed induttivamente, la mano di Pellegrino e quella di aiuti, accettando l'opinione espressa dal Marini sulla presenza di un « *maestro ignoto in collaborazione del Pellegrino* » (35).

Non credo spendere troppe parole per far notare l'enorme differenza fra queste tre « *Crocifissioni* » e quella della Chiesa di S. Giovanni in Spilimbergo (tralascio — per motivi di brevità — di parlare di quella del Duomo). In tutte e tre l'essenza pittorica è prettamente italiana o meglio friulana.

Non nascondo la mia perplessità nell'assegnare e datare l'affresco di S. Giovanni. Nè pretendo di sparare attribuzioni sballate quando non esiste, almeno per ora, la prova perentoria di una firma, di una data, di un documento: mancherei di rispetto al lettore.

Anche la tecnica pittorica condotta per l'esecuzione dell'affresco, lascia perplessi. Difatti, alla sagacia quasi miniaturistica e finezza di taluni dettagli (peli delle barbe, capelli e sopracciglia, condotti a punta di pennello, pelo per pelo, capello per capello) si contrappone la asprezza e rusticità delle vesti delle Marie, di una durezza teutonica, come latta stampata e la irritante volgarità delle mani.

E' altresì agevole distinguere come tale opera sia stata eseguita in tre momenti distinti; in un primo periodo: il Redentore crocifisso con la Croce e fino alla mano della Maddalena; di esecuzione e fattura prettamente teutonica; secondo periodo: i gruppi dei cavalieri a sinistra ed a destra di Gesù, gli angeli svolazzanti attorno alla Croce e la testa del legionario Procula, che ritengo eseguiti forse dallo stesso pittore, ma già imbevuto di « *friulanesimo* » dal 1490 al 1500, ed il terzo momento, comprendente le figure ai piedi del crocifisso eseguite, con molta probabilità, da altra mano, ma indubbiamente di altra epoca, verso il 1500, 1515. Le suture che delimitano tali periodi di esecuzione sono evidentissime, come è evidente che nel terzo momento di esecuzione il pittore non ha usato il colore di cobalto (probabilmente polvere di lapislazulo) dello sfondo; oppure può averlo applicato più tar-

Suddivisione nei varî stadî pittorici della « CROCIFISSIONE » nella Chiesa di S. Giovanni Battista in Spilimbergo.

di sul colore di sinopia del sottofondo e quando l'intonaco era ormai asciutto, e quindi venuto via col tempo. Difatti il fondo vicino alle Marie è di colore bruno-rossastro. La datazione di questo terzo momento, vien anche suggerita dal costume « cortigiano » di quello sconcertante personaggio che gioca ai dadi assieme agli aguzzini (36).

Un'ultima parola per « *l'anima* » del ladrone pentito e che da un angelo vien portata in cielo, così come a quella di Cristo morto. Purtroppo la cornice barocca nasconde il ladrone (se ne intravvede appena un braccio); con molta probabilità, l'altro ladrone è raffigurato dalla parte opposta.

Orbene, quest'« *anima* » è rappresentata da una donna completamente ignuda, che — specie nelle composizioni nordiche — a volte rappresenta « *Eva* », in contrapposizione ad « *Adamo* », raffigurato ai piedi della croce (37). Tale figuretta ignuda, di una gracilità di forme, a dir il vero poco ortodossa, fa ricordare certe « *Eve* » e certe « *veneri* », e le molte « *anime purganti* » care a tutti i pittori fiamminghi (38).

E che dire del superbissimo volo « *in picchiata* » di quell'angelo che scende dal cielo per raccogliere, con ambe le mani il sangue di Gesù crocifisso? In esso — ed anche nell'altro a destra — si sente come non mai l'influenza di scuole romagnole e tolmezzine e pusteresi: insomma quell'arte « *montana* », così viva, così ricca di succhi gotici riscaldati « *e raddolciti dal sole meridionale* » (39).

L'affluenza di pittori di ceppo nordico in Friuli lascia aperta ogni ipotesi, così come rimane ancora insoluta una più precisa attribuzione dell'opera da me presentata al lettore. Forse una volta che si avrà il coraggio di levare il sovrapposto altare barocco, consentendo di mettere in luce tutto il resto della vastissima composizione, si potrà risolvere l'appassionante enigma di questa intensa pagina pittorica; solo allora si potrà dire compiutamente se questa « *Crocifissione* » (e forse anche quella del Duomo) sia dovuta a pittore tedesco operante in Friuli attorno al 1490-1500, od a pittore friulano, imbevuto da insegnamenti oltramontani, pittore che, in attesa di altri elementi chiarificatori suggerirei chiamare « *Maestro tedesco della « Crocifissione » di Spilimbergo* ».

NOTE

(1) Su questa antica chiesa, ed annesso ospitale, eretti dalla confraternita dei Battuti, con oblazioni dei signori feudatari di Spilimbergo e di altri benefattori, nel 1346 (E. DEGANI: *La Diocesi di Concordia*. Udine, 1924, p. 406 e T. LINZI: *Il duomo di Spilimbergo e le chiese minori*. Udine, 1952, p. 28), abbiamo le solite scarne notizie. Sappiamo solo che fu beneficiata fin dal 1325 dai cav. Progne e Bartolomeo di Spilimbergo, e che lucrò speciali indulgenze nel 1471 per coloro che avessero provveduto alla conservazione dell'edificio e « *codicum, librorum, luminariam* ». Radicalmente trasformata attorno al 1740, sia nell'interno che all'esterno, rimase chiusa al culto all'epoca della soppressione napoleonica. Sobriamente ripristinata, venne riconsacrata e dedicata ai caduti di tutte le guerre il 24 novembre 1946. In quell'occasione venne levata una scadentissima pala secentesca rappresentante il « *Battesimo di G. C.* », dal Pognici (L. POGNICI: *Guida di Spilimbergo*. Pordenone, 1872, p. 338 *usque* 340) attribuita a Palma Vecchio e rimessa in luce la « *Crocifissione* » attuale.

(2) Opera del tutto inedita e mai fotografata. Solo il Linzi (*op. cit.*) la ricorda nella sua breve guida.

(3) Tali tendenze commiste di stregoneria e di misticismo si erano diffuse — in antitesi alla corruzione del clero fiammingo — fin dal XIV sec. con opere e libelli e controlibelli, per far fronte alle pratiche di stregoneria e di magia. Per ulteriori studi approfonditi su tale interessantissimo argomento vedasi: J. HUIZINGA: *Herfsttij der Middeleeuwen*. Harlem, 1928, e tradotto in italiano da B. JASINK col titolo: *Autunno del Medioevo*. Sansoni, 1944, e E. CASTELLI: *Il demoniaco nell'arte;* Milano-Firenze, 1951 ecc.

(4) Recenti sondaggi condotti dal sig. Marchetot della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, hanno messo in luce altri lacerti che ci consentono di sapere che la « *Crocifissione* » occupava tutta la parete della chiesa.

(5) Forma davvero insolita nelle chiese friulane medievali ove il coro — anzicchè svolgersi, alla maniera tenacemente gotica locale, in forma poligonale — è risolto in una abside del tutto lineare.

(6) Sullo zoccolo a destra dell'altare stesso, vi è una scritta che ricorda come nel 1735 (o '36), il priore Sebastiano Pognici, essendo camerari Giuseppe Crozzoli e Gio. Domenico... (cognome coperto da spessi intonaci) costruissero questo altare.

(7) Vedasi: E. CASTELLI: *op. cit.; passim.*

(8) Alberto Dürer, nato a Norimberga nel 1471; pittore ed incisore di gran fama. Si può considerare il caposcuola degli artisti tedeschi (amava firmarsi « *noricus* ») e fu quegli che ebbe i maggiori contatti con l'arte italiana, per aver soggiornato lungamente in Italia. Morì nel 1528.

(9) Luca di Leyda, pure celebre pittore ed incisore olandese. (Leyda 1494-1533). La sua arte (pittorica ed incisoria) fu orientata, ora verso i caratteri gotici tedeschi ora verso l'arte italiana.

(10) I Signori di Spilimbergo (in tedesco Spengenberg), vennero in Friuli, pare al seguito del Patriarca di Aquileia Voldarico I (1085-1121). Attorno al castello posto a guardia del Tagliamento, ben presto si formò il borgo medievale, pure protetto da fortificazioni. La casata dei di Spilimbergo, si divise, attorno al '200 in più rami; il principale si estinse con Walterpertoldo II, la cui figlia Fiore andò sposa a Giovanni di Zuccola che portò titolo e feudo al marito, fondando così la casa di Zuccola-Spilimbergo. Furono Signori, oltre che di Spilimbergo, anche di Zuccola, di Solimbergo, di Trussio, di Valvasone ecc. Ebbero il titolo di Conti palatini e di cavalieri aurati da Carlo V e da Enrico III di Francia. Imparentati con le principali famiglie feudali friulane e tedesche, ospitarono nel loro castello imperatori e sovrani, da Re Roberto di Germania a Sigismondo I a Carlo V imperatore ecc. Per ulteriori informazioni su tale famiglia e su Spilimbergo, esiste estesa letteratura, fra cui: il « *Cronicon Spilimbergense* »; Udine, 1856 e F. C. CARRERI: *Spilimbergica* Udine, 1900 ecc.

(11) Le teorie mistiche e magiche medioevali dilaganti nei paesi bassi e che portarono alla frattura del mondo cattolico, trovarono difensori quali il Beato Enrico Seuze (1295-1366) ed il Ruysboech, detto « *l'Admirable* » (1293-1361), in contrapposto a scrittori eretici quali Sebastiano Brandt, autore della « *Nave dei Pazzi* »

(1494) ecc. ed a sette ed associazioni ove s'esercitava la magia e l'eresia (la setta degli « *Homines intelligentiae* »). A tali sette pare non sfuggissero nè il Bosch, nè Erasmo da Rotterdam, che nel 1511 pubblicava la « *Stultitia laus* ». Contro tali teorie intervenne la chiesa con la celebre « *bulla* » detta « *Summis desiderantes* » sancita da papa Innocenzo VIII il 5-12-1484.

(12) Hieronymus Bosch nato a s'Hertogenbosch nel 1450, e morto nel 1516, è considerato il caposcuola di certa pittura narrativo-fantastica, ove l'inverosimile è così conturbante da travolgere ogni pensiero morale. Ciononostante, l'alto valore pittorico e la sagacia della sua tecnica prendono il sopravvento alle lussuriose e diaboliche sue figurazioni. Diventato ben presto « di moda », ebbe numerosi imitatori, ma il Bosch rimase insuperato. E' considerato dall'attuale critica come il precursore dell'odierno surrealismo.

(13) Vedasi, per certuni accostamenti: « *Il Cristo che porta la Croce* » di Madrid (Escorial), di Vienna (Kunsthistorisches Museum); di Gand (Museo naz.) e, con altre varianti, a Londra (Gall. Arnot) ecc.

(14) Quentin Metsys, nato a Lovanio nel 1466 ed ivi morto nel 1530, allievo forse del Bouts, fu artista dotato di temperamento raffinato; in una sua tavola: « *Cristo mostrato al popolo* » Madrid (Prado), i sicari di Gesù hanno le stesse fisionomie patibolari di quelle in esame.

(15) Da ricordarsi fra i « *diabolici* » il Mandyn, il Met de Bles, Gilles Mostaert, Franz Verbeek, il Patinir ecc. (vedasi su tale argomento e su Bosch in particolare: G. DORFLES: *Bosch*, Verona, 1953).

(16) Pieter Brueghel il Vecchio, nato a Bruegel tra il 1520 e '30, capo di una dinastia di pittori. Dapprima imitatore del Bosch, si andò man mano staccando dai modi boschiani per avvicinarsi ad una « *sua gradevole, spiritosa interpretazione della realtà in contrasto con la tendenza allegorica e moraleggiante richiesta dal gusto dei tempi* » (M. J. FRIEDLAENDER: *Von Eyck bis Brueghel*; Berlin, 1921 e Londra-Firenze, 1956, p. 150).

(17) M. J. FRIEDLAENDER: *op. cit.*, p. 64 e *passim*.

(18) Martin Schöngauer, detto le « *beau Martin* », nato ad Augusta nel 1435-50, fu pittore ed incisore di gran fama. Lavorò quasi sempre a Colmar: ancora gotico, ha lasciato più che altro opere da cavalletto. Solo recentemente sono venuti alla luce suoi affreschi nella cattedrale di Vieux-Breisach, città nella quale morì nel 1491.

(19) Mathias Grünevald nato nel 1470-80 e morto nel 1520-30 lavorò ad Augusta, ed a Colmar. Suo capolavoro è la « *Crocifissione* » dell'altare di Isenheim, eseguita nel 1511 ed ora nel Museo di Colmar.

(20) J. LASSAIGNE: *Développement de l'École flamande; Les formes nouvelles en Allemagne et en Autriche; La peinture en Espagne et en Portugal*, e: *Les peintres de Provence et du Bourbonnais*, e G. C. ARGAN: *La peinture dans l'Italie du Nord;* in: « *Le Quinzième Siècle: De Van Eyck à Botticelli* », Ginevra, 1955; ecc.

(21) Sui contatti fra l'arte francese e piemontese: L. MOTTA CIACCIO: *La pittura del Rinascimento nel Piemonte e i suoi rapporti con l'arte straniera;* in: Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'arte; Roma, 1912; CH. STERLING: *La peinture française: Les primitifs*. Paris, 1938, e: J. DUPONT: *La peinture gothique;* Ginevra, 1954, ove, a pag. 158 e segg. attribuisce gli affreschi del Castello della Manta, in Piemonte (Saluzzo), ad un pittore francese: Jacques Iverny.

(22) Giacomo Jaquerio: originario di Torino vissuto attorno al 1401 e morto nel 1435, pittore di corte dei duchi di Savoia, fu capo di una bottega di artisti. Lo si può considerare, per la sua vigoria plastica, « *non solo il più dotato e squisito pittore del neo gotico locale, ma... un preannunziatore dell'arte nuova* ». (V. VIALE: *Notizia di una pittura id Jacobo Jaquerio a Ginevra;* in « Bollettino della Soc. Piemontese d'Archeologia e Belle Arti », Torino, 1947).

(23) M. BERNARDI: *Tre Monumenti pittorici del Piemonte antico*. Torino, 1957, a cura dell'Istituto di S. Paolo, p. 54 e la « *Crocifissione* » di *Giovanni Canavesio* (Pinerolo 1420 (?) 1500) dipinta nella Chiesa di N. S. della Sorgente di Briga nel 1492: un compromesso di arte germanica, francese ed italiana.

(24) J. DUPONT: *La peinture gothique, op. cit.* da pag. 175 *usque* 184.

(25) G. GEROLA: *L'arte nell'Alto Adige;* in « Alto Adige », Milano; N. RASMO: *Arte medioevale in Alto Adige* (Catalogo dell'Esposizione di Bolzano, 1948-

49); Bolzano, 1949; N. RASMO: *Contributi alla conoscenza delle opere d'arte in Alto Adige;* in « Cultura atesina », Bolzano, 1947.

(26) R. SALVINI: *Sulla formazione storica di Michele Pacher;* in « Archivio per l'Alto Adige », 1937 ecc. Riporto per esteso le magistrali parole del Fiocco (G. FIOCCO: *Il Pordenone;* Padova, 1943 p. 13 e segg.) che ancora restano « capitali » per limitare ed inquadrare il fenomeno pittorico friulano e viciniore: *Più che altrove, in Carnia, questo districarsi dal gotico voleva dire Italia: ma più che altrove questo accento gotico, che sembra confarsi alle fantasie della romantica natura dei monti, era pervicace e venato da attrazioni tedesche... E siccome la pressione delle genti germaniche era da questo lato più potente e diretta, fu solo a Udine che, per soddisfare le clientele allogene, si stabilirono alcuni artisti teutonici, sino al pieno Cinquecento, come quel « Mihel part zu praunegen »: Michele Barth da Brunico di Pusteria »,* e soggiunse: « *Come, d'altra parte, non è possibile comprendere certe movenze pseudo-rinascimentali del grande Michele Pacher (montano anche nella colleganza svizzera con il Witz) senza tener conto dei facili, anzi necessari legami tra Pusteria e Carnia* ». Sulle biografie di Michele e Federico Pacher vedasi: HANS TIETZE: in « Enciclopedia Treccani, *ad voces* ed in Thieme Becker Künstler Lexicon V. XXVI, Lipsia, 1932 *ad voces,* con vasta letteratura e bibliografia.

(27) J. LASSAIGNE: *op. cit.*, p. 171.

(28) In « Dedalo »; aprile 1927; da pp. 688 *usque* 704.

(29) Per rimanere nel campo della nostra « *Crocifissione* » è bene ricordare una remota (ed ancora gotica) « *Crocifissione* », firmata da « *Maestro Pfenning* » e datata 1449 (ora nelle Gallerie di Vienna) ed altra nel duomo di Graz, firmata da « *Laib* » e datata 1458, ove è facile notare uno strano gruppo di agitati guerrieri e due preti « *diabolicamente sogghignanti* » (H. TIETZE: *op. cit.*).

(30) Opera di una complessità rimarchevole. Erroneamente attribuita, come detto, al Pellegrino da S. Daniele dal Carreri (F. C. CARRERI: *Del coro e degli antifonari di Spilimbergo;* in: « Pagine friulane »; 1895, p. 196), è opera di altro artista, probabilmente nordico.

(31) R. MARINI: *La scuola di Tolmezzo.* Padova, 1942, p. 48 e segg.; e G. B. CAVALCASELLE: *Vita ed opere ecc.;* ms. più volte citato e G. FIOCCO: *op. cit.* p. 16, e cfr.: la « *Crocifissione* » di *Bernardino Luini* nella chiesa di S. Maria degli Angioli, affrescata attorno al 1499, ed i suoi sorprendenti accostamenti, anche paesaggistici, con la « *Crocifissione* » sandanielese ed a Brescia: Presbiterio della Chiesa di S. Giulia, la « *Crocifissione* » eseguita dal bresciano *Floriano Ferramola* (1480-1528) ed a Borno, la « *Crocifissione* » della seconda metà del XV sec. eseguita da *Pietro Giovanni di Cemmo,* nel coro della chiesa dell'Annunziata: motivo che sarà ripreso più tardi dallo *Spanzotti* (Giovanni Martino Spanzotti: Casale Monferrato, 1455 - Chivasso 1526-28) attorno al 1500 nella « *Crocifissione* » del Convento di S. Bernardino di Ivrea.

(32) R. MARINI: *op. cit.*, p. 49.

(33) G. B. CAVALCASELLE: *op. cit.*

(34) V. QUERINI: *Saggi critici sulla pittura friulana;* ne « Il Noncello » N. 9 II. sem. 1957, p. 78.

(35) R. MARINI: *Sebastiano Florigerio.* Estratto dagli Atti dell'Accad. Sc. Lett. ed Arti di Udine, 1957. In merito a tale « *maestro ignoto in collaborazione del Pellegrino* », non sarei alieno riconoscere in lui quel tale, pure fittizio, ma acclaratissimo « *amico friulano di Dosso* », così felicemente « intuito » dal Longhi, come probabile collaboratore del Pellegrino, non solo durante i suoi soggiorni in Ferrara, ma, con molta probabilità, venuto in Friuli al seguito di Pellegrino, forse anche per dare una mano alla « *Crocifissione* » sandanielese. (Vedi: R. LONGHI: *Officina Ferrarese, op. cit.*, pag. 195).

(36) Ripensando alle osservazioni del Cavalcaselle (*op. cit.*), del Fiocco (*op. cit.*) e del Marini (*op. cit.*) sulle « *influenze* » unanimemente riconosciute nella « *Crocifissione* » di Provesano di Gianfrancesco, di *desunzioni da stampe o da qualche esemplare tedesco,* vien fatto di chiederci: ha visto Gianfrancesco le « *Crocifissioni* » di Spilimbergo? Problema quanto mai avvincente, ma sul quale è, per ora, prematuro dare un giudizio.

(37) Comunicazione gentilmente giuntami, tramite il co: ing. N. Goretti di

Roma, dal dott. Schwager della Biblioteca Hertziana di Roma e da Padre Kirschbaum S. J. della Università Gregoriana di Roma.

(38) Cfr. la « *Crocifissione* » del Duomo di Spilimbergo, ove si ritrova lo stesso angelo che porta in cielo « *l'anima* » del buon ladrone e l'« *Eva* » di Jean van Eyck (politico di Gand); le « *anime* » nel « *Giudizio universale* » di Roger van der Weyden di Beaume ed i « *dannati* » in numerose opere del Bosch.

(39) H. TIETZE: *op. cit.*, p. 704.

CHIESA DI SANTA GIULIANA
in Castello d'Aviano (1)

BREVE PREMESSA.

Ho il piacere di presentare nella forma la più estesa possibile, questo ciclo di affreschi venuti recentemente alla luce per merito del signor Gino Marchetot, fortunato scopritore e benemerito salvatore di tanti nostri tesori (2).

Si tratta di uno dei più vasti gruppi di affreschi del medioevo esistenti nella nostra zona e comprendente — quasi senza una sostanziale soluzione di continuità — circa sessantacinque metri quadrati di superficie affrescata in gran parte lungo la navata destra della chiesa (m. 13.20 di lunghezza per m. 3.50 di altezza) ed in parte sulla parete esterna destra dell'arco trionfale (m. 1.90 di lunghezza per m. 3.50 di altez-

1. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: IL COMPLESSO PITTORICO. (foto Antonini)

za). A questi affreschi se ne deve aggiungere un altro nucleo di epoca posteriore ai precedenti e situati poco più sopra dei primi verso la fine della navata destra (m. 5.50 di larghezza per m. 2 di altezza). Tutti questi affreschi sono a lor volta suddivisi in una serie di riquadri o di comparti, di dimensioni varianti, contenenti ognuno da due o tre immagini di santi o sante: riquadri o comparti collocati — come detto — in tre ordini, o registri, posti uno sull'altro e suddivisi fra loro da semplici fascie a colori gialli o rossi (3).

Nella veduta d'insieme si possono notare le strutture originarie dell'antica chiesa medievale, con le finestrelle romaniche attualmente otturate (4), e le gravi lesioni ed offese inferte agli affreschi durante le ricostruzioni ed ingrandimenti della chiesa e le attuali aperture della porta e delle finestre.

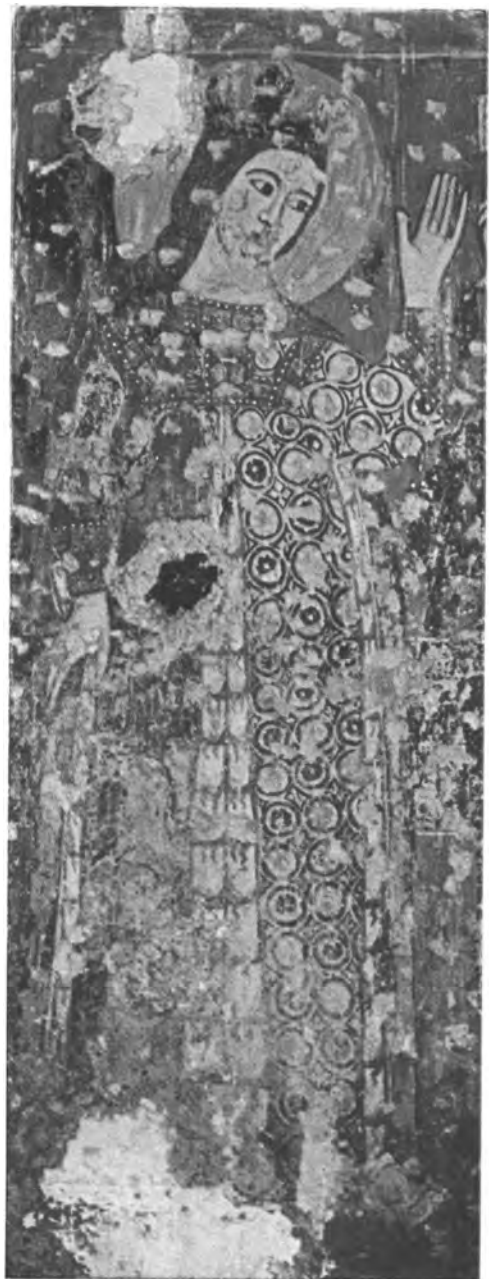
Dato che tali affreschi sono del tutto inediti e diversi da quelli che comunemente si ritrovano nelle nostre chiese medievali, le mie note critiche, hanno una importanza solo indicativa. Per questa ragione il mio compito, come di consueto, resta limitato ad illustrare le opere che ritengo opportuno far conoscere, senza pretendere che il mio punto di vista sia condiviso dai critici e dagli studiosi.

Mi basta la gioia di aver potuto affiancare alle note illustrative delle ottime fotografie a colori ed in nero, tali da far apprezzare l'alta qualità delle opere riprodotte e che spero desteranno interesse (5).

1) AFFRESCHI SULLA PARETE DESTRA DELLA NAVATA: (*nel registro inferiore*).

a) *San Pietro e Santa Caterina d'Alessandria.*

Un ampio manto bianco avvolge, con ben disposte pieghe, il Principe degli Apostoli, raffigurato in atto di sollevare con la destra le chiavi dei due poteri e di stringere al petto, con la sinistra, un libro sacro. I bianchi capelli tagliati corti attorno all'ampia tonsura e la breve barba incorniciano il volto severo. Alla sua destra la Santa regina (6), dal perfetto ovale, dai grandi occhi dila-

2. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « S. CATERINA D'ALESSANDRIA E S. PIETRO APOSTOLO » (affresco sulla parete destra della navata: registro inferiore). (foto Antonini)

3. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA » (particolare dell'affresco N. 2 sulla parete destra della navata: registro inferiore). (foto Bisaro)

tati, è rivestita da una superba clamide a disegni geometrici circolari policromi, rilevati a punta di pennello a biacca ed imitanti le tessere musive. La veste bordata di ermellino s'apre su di una tunica purpurea che le cade fino ai piedi. La santa è raffigurata in atto di sollevare la mano sinistra affusolata, mentre con la destra, pare che trattenga la ruota del martirio. Affresco ben conservato e leggibile, ad onta dei guasti.

b) *Maria in « Maestà » col Divin Figlio, fra i Santi Niccolò, Antonio Abate, Giuliana e Giacomo apostolo.*

E' questa una delle più vaste composizioni: Maria, dallo sguardo profondamente assorto, è assisa su di un cuscino ovale posto su di un trono semplicissimo, dall'alto postergale terminante con due pomelli, e riccamente lavorato a tassellature a losanghe imitanti il mosaico. Con le mani (purtroppo molto rovinate dalle picchettature), sostiene il Divin Figlio ancora in fasce. Il ricco manto purpureo, rilevato a fiori, le avvolge tutta la persona e scende, con ampio panneggiamento, fino ai piedi. La divina « *maestà* » dell'immagine è resa più evidente dal distacco spaziale che separa la Madre di Dio dalle altre figurazioni, che sono di una assorta immobilità ieratica.

4\. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « MARIA IN MAESTA' COL DIVIN FIGLIO, FRA S. GIACOMO APOSTOLO, SANTA GIULIANA (?) E I SANTI ANTONIO ABATE E NICCOLO' » (affresco sulla parete destra della navata: registro inferiore). (foto Antonini)

5\. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « MARIA IN MAESTA' COL DIVIN FIGLIO » (particolare dell'affresco N. 4 sulla parete destra della navata: registro inferiore). (foto Bisaro)

6. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « S. MARIA MADDALENA E DUE APOSTOLI » (affresco sulla parete destra della navata: registro inferiore).
(foto Antonini)

Nella santa a sinistra mi pare di identificare la titolare della chiesa, per quella contorta e confusa massa che si svolge ai suoi piedi e che potrebbe essere il «diavolo» tentatore, che fa parte del suo repertorio martirologico. Interessante la sottoveste a disegni a « spina-pesce » di vivacissimi colori alternati gialli e verdi, lumeggiati e contornati a biacca, motivo che vedremo ripetersi in altre figurazioni. Riquadro molto deperito, e scalpellato, forse volutamente, specie nell'immagine di Gesù, con molta probabilità, durante l'invasione turchesca (7).

c) *Due apostoli e S. Maria Maddalena.*

Riquadro, a dire il vero, molto deperito e forse fra i più manierati, ove gli elementi decorativi prevalgono sulla spontaneità delle figurazioni. Anche in questo comparto si ripetono sulle vesti gli stessi elementi geometrici imitanti le tessere musive. La Maddalena, reggente un filatterio, e dai capelli scendenti lungo le spalle, è molto rovinata specie al volto, non è completamente leggibile a causa delle insistenti picchiettature e delle mani di calce.

7. - Castello d'Aviano: Chiesa di S. Giuliana: « S. CHIARA (?) E TRE APOSTOLI » (particolare dell'affresco sulla parete destra della navata: registro inferiore).
(foto Antonini)

8. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « SANTO MONACO, ALTRO APOSTOLO E DUE SANTI SOVRANI » affresco sulla parete destra della navata: registro inferiore). (foto Antonini)

d) *Tre apostoli e santa monaca (S. Chiara?).*

Comparto, a dir il vero molto rovinato e quasi illeggibile. Lo riterrei — date forse le sue precarie condizioni — uno dei più scadenti; è probabile anche un intervento di qualche aiuto. Nella santa a sinistra, sarei indotto a riconoscere Santa Chiara per il manto oscuro che le avvolge anche il capo.

e) *Due santi sovrani, altro santo (od apostolo) e santo monaco.*

Anche questo comparto è molto danneggiato. I due santi sovrani raffigurati a destra sono riccamente vestiti con manti e cappe di ermellino. La regina, dall'alta corona regge un lungo scettro terminante in un giglio araldico. Il comparto termina con la figura di un santo monaco reggente sul petto un libro sacro. Le picchiettature, le pesanti ingiurie inferte a tale dipinto non consentono ulteriori identificazioni.

f) *Sant'Agata (?) fra i Santi Pietro Apostolo ed Antonio Abate.*

L'addossamento dell'altaruolo laterale destro all'arco trionfale, ha coperto per una buona metà questa composizione, fortunatamente di non essenziale importanza. L'interesse è dato solo dal nettissimo taglio sulla guancia di S. Antonio Abate e che delimita — con una incisività icastica — la barba dal volto.

9. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « SANT'AGATA (?) FRA I SANTI PIETRO APOSTOLO ED ANTONIO ABATE » (affresco sulla parete destra della navata: registro inferiore - frammento).
(foto Antonini)

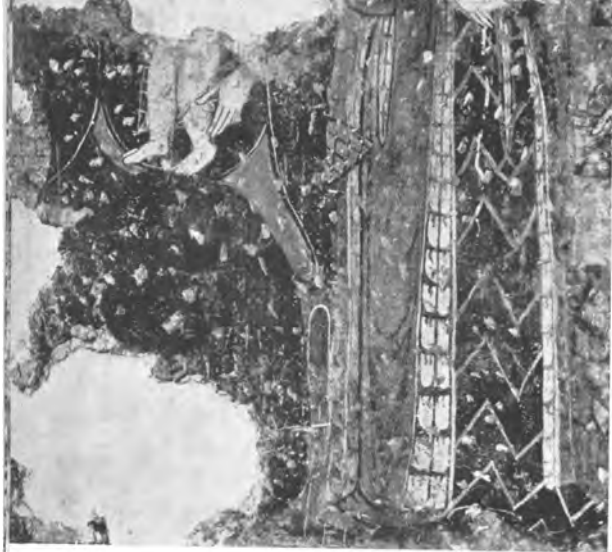
2) AFFRESCHI SULLA PARETE DESTRA DELLA NAVATA: (*nel registro mediano*).

a) *Episodio della vita di S. Eligio.*

Questo singolarissimo riquadro costituisce uno dei brani pittorici più interessanti di tutta la Chiesa. In unico comparto il santo protettore degli orefici e dei maniscalchi (8), come in altre raffigurazioni medievali, è rappresentato due volte. A sinistra di chi guarda, il giovane santo, con la spada al fianco e gli speroni ai calzari, è nella sua officina, intento a forgiare sull'incudine. Più sopra, da un pertugio, si vedono sortire le fiamme. Nel centro del riquadro è ripetuta la stessa immagine del santo, sempre con la spada sul saio bianco, e con gli sproni, in atto di risanare un destriero zoppicante, aiutato da un famulo. Mentre S. Eligio con la destra sostiene la zampa del cavallo, con la sinistra, armata di arzinga, è in atto di strappare un anello dal naso di uno schiavo. Dietro a tali figure si staglia quel magnifico e fantasioso albero a ramificazioni palmari di una policromia sorprendente e che ricorda le decorazioni a « *pavone* » care ai mosaicisti bizantini.

b) *Maria in trono col Divin Figlio, e santa regina.*

Malauguratamente mutilato nella parte superiore per l'improv-

10. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « EPISODI DELLA VITA DI S. ELIGIO » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano). (foto Antonini)

11. - Castello d' Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « MARIA IN TRONO E SANTA REGINA » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano - frammento). (foto Antonini)

vida apertura della finestra attuale, questo lacerto è interessante per il ripetersi del ricco costume della santa a destra, composto da una sopravveste — come al solito bordata di vaio o di ermellino — e dalla smagliante sottoveste a disegni a « spina-pesce » dai colori alternati verdi e gialli intensi, listati di bianco.

12. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « S. GIOVANNI E IL PANTOCRATORE CON, AI PIEDI, UN DEVOTO » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano). (foto Antonini)

c) *Il « Pantocratore » con ai piedi un devoto e San Giovanni Apostolo.*

Ad onta delle gravi mutilazioni, questo riquadro è forse uno dei più bei pezzi della pittura medievale friulana. La frontalità dell'immagine di Cristo ripete le consuete formule proprie di tali maestose composizioni; seduto su ricco cuscino ovale posto su di un trono sostenuto da colonnine di un sapore arcaico, Egli poggia i bellissimi piedi ignudi su di uno scranno. Il manto purpureo copre il corpo un po' atticciato e ricade con largo panneggio, sulla veste rosso vivo che scende fino ai piedi. Dal manto esce il braccio destro alzato in ampio gesto oratorio. La testa appare modellata con intensa spiritualità, accentuata dallo sguardo dilatato dell'unico occhio superstite. Dalla nera chioma lisciata si staccano e scendono sulla fronte i tre capelli, cari ai pittori dell'alto medioevo e bizantini (9). Inginocchiato ai suoi piedi, su di un tappeto, vi è un devoto in atto di preghiera: è di una arcaica bellezza. A destra del « *Pantocratore* », in devoto raccoglimento, è raffigurato l'apostolo Giovanni, con la testa reclina in atto di omaggio verso Cristo. Ma lo sguardo dell'osservatore vien subito attratto dalla tunica bianca cosparsa di policromi disegni geometrici e da stilizzati fiorellini, e che avvolge, con ben modellate pieghe il corpo di questo santo. La commozione pittorica di questa intensa pagina di fede, è forse superata nel riquadro seguente, con:

d) *I Santi Francesco d'Assisi e Niccolò da Bari.*

A destra vi è il « *poverello* », vestito del rude saio stretto alla vita dal cordone che gli scende lungo il fianco. Con una mano regge il libro della « *regola* », mentre l'altra è poggiata al petto. Lo ampio cappuccio che dalle spalle massiccie sale fino alla tonsura, è rilevato da una duplice linea bian-

13. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « I SANTI NICCOLO' DA BARI E FRANCESCO D' ASSISI » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano). (foto Antonini)

14. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « SAN FRANCESCO D'ASSISI » (particolare dell'affresco N. 13 sulla parete destra della navata: registro mediano).
(foto Antonini)

ca che viene così ad incorniciare il prodigioso volto di Francesco. Con tale vivida immagine, segnata da pochi ed essenziali tratti, di un astrattismo quasi moderno, per nulla disturbata dal grossolano segno dell'orecchio (10), l'iconografia francescana, si è arricchita di una realistica pagina che andrà ad aumentare l'ormai onusto serto delle immagini dugentesche del Santo di Assisi (11).

Il San Niccolò che gli sta a fianco (12) è di una fattura più scadente; ad onta della solita ricchezza del manto ricoperto dal pallio vescovile: riterrei l'intervento di qualche aiuto.

e) *S. Maria Egiziaca, S. Giovanni Battista e « l'Incredulità di S. Tommaso ».*

15. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « L'INCREDULITA' DI S. TOMMASO, S. GIOVANNI BATTISTA E S. MARIA EGIZIACA » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano).
(foto Antonini)

16. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « SANTA GIULIANA, FRA S. NICCOLO' ED ALTRA SANTA » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano - frammento).
(foto Antonini)

L'apertura della porta laterale destra ci ha privato della parte inferiore del corpo della santa peccatrice, quivi raffigurata con le braccia incrociate sui capelli che le hanno servito da veste durante il suo eremitaggio nel deserto. La frontalità del perfettissimo volto, le belle mani (13) ci fanno rimpiangere la quasi totale perdita del brano pittorico. Anche in questo comparto si notano dietro la santa le palme dattifere ed altre piante esotiche.

Il Battista, dal volto ascetico, irato ed arsiccio, e dal corpo coperto da pelli di cammello, è di un estremo e suggestivo schematismo, reso più evidente dai capelli e la barba scomposti, incolti, quasi irti.

L'episodio dell'« *Incredulità di Tommaso* » è pure narrato con una fresca ingenuità e sagace verismo. Il pacato e sorridente volto di Gesù risorto è sufficiente a far ricredere il dubitoso discepolo che tende il dito sulla piaga del costato. Sciaguratamente il volto stupito dell'apostolo è stato tagliato per dar posto alla solita improvvida finestra. Notevole la veste di Gesù: è una delle più belle per la sapiente modellazione delle pieghe.

f) *Santa Giuliana fra San Niccolò ed altra santa e sante.*

L'iconoclasta furia distruttiva usata per la ricostruzione della chiesa cinquecentesca, non ha risparmiato nemmeno la immagine della Patrona. Difatti essa — come le altre figure allato — è stata tagliata a metà per dar posto ad altra malaugurata finestra. L'identificazione della santa è stata resa agevole dalla lettura della riproduzione fotografica; difatti ai piedi di essa vi è il « diavolo » da lei debellato durante le prove del suo martirio. Il ripetersi anche in questo comparto dei ricercati vestiti, dei manti a vividi disegni geometrici e con i bordi di pelliccia, e che costituisce quasi il tema dominante di tutte le figurazioni, dà anche a questi miseri lacerti un senso di grandiosità e di vaghezza.

g) *Gli evangelisti Marco, Luca e Matteo* (?).

Comparto questo di ben altra statura. I tre evangelisti sono per-

17. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « GLI EVANGELISTI LUCA, MARCO E MATTEO (?) » (affresco sulla parete destra della navata: registro mediano). (foto Antonini)

fettamente inquadrati: al centro Marco stante: ai suoi fianchi gli altri due, posti di tre-quarti e convergenti. Per quanto tale composizione formi «*quadro*» vi è in essa una tale atmosfera di arcana suggestività, resa più efficace dal plastico movimento dei manti e dalla serena compostezza dei volti. La saldezza della impostazione è messa in risalto dai piedi ignudi posti come su di uno scivolo formato dal sottile righello bianco della riquadratura. Pezzo di alta qualità, ed in buono stato di conservazione.

3) AFFRESCHI SULLA PARETE DESTRA DELL'ARCO TRIONFALE.

a) (*nel registro inferiore*) (a destra): *San Paolo Apostolo e Sant'Antonio Abate;* (a sinistra): *gruppo di devote oranti.*

b) (*nel registro mediano*): *Maria « Théotocos » con a fianco un santo principe e S. Niccolò e con ai piedi una devota.*

Anche questo brano pittorico è stato barbaramente mutilato: nella parte inferiore per il lamentato addossamento dell'altare posto al

18. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « MARIA THEOTOCOS CON, AI PIEDI, UNA DEVOTA E, A FIANCO, SANTO PRINCIPE E S. NICCOLO' (sopra) E GRUPPO DI ORANTI E I SANTI ANTONIO ABATE E PAOLO APOSTOLO (sotto) » (affreschi sulla parete destra dell'arco trionfale). (foto Antonini)

lato destro della parete, ed in senso verticale per l'apertura del nuovo arco trionfale (14). La parte inferiore non presenta notevoli variazioni stilistiche dagli altri affreschi esaminati per la presenza delle solite faccie ascetiche dei due santi. Maggior interesse è dato dal fitto gruppo

19. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « S. GIOACCHINO E SANT'ANNA CON MARIA ED IL DIVIN FIGLIO » (affresco sulla parete destra della navata: registro superiore). (foto Antonini)

delle « *devote oranti* » ove si ripetono gli smaglianti colori delle vesti e la ricchezza « *cortese* » dei costumi.

Nel comparto superiore Maria reggente il Divin Figlio, con i due santi posti alla sua sinistra, doveva far logicamente parte di un più vasto affresco, comprendente almeno altre due immagini a destra.

Il brano rimasto è però sufficiente per riconoscerne l'alto valore iconografico. La Vergine, seduta sul consueto cuscino ovale è perfettamente frontale; porta in capo, sopra un bianco velo, un'altissima corona trilobata. Il manto, dal colore perso, le scende fino ai piedi: il trono è pressocchè uguale a quello del « *Pantocratore* ». Il Figlio benedicente è ritto in piedi sulle ginocchia della madre e porta dietro al capo il nimbo crucigero, ed è vestito di una purpurea tonacella scendente fino ai piedi ignudi.

Di un certo interesse è lo studiato gioco delle quattro mani incrociantisi sulle figure e sempre ben modellate.

Il santo sovrano a sinistra è quello che deve essere tenuto in maggior conto per la ricercata foggia del vestire e del copricapo. Il volto giovanile imberbe, la nera chioma raccolta sulla nuca in una specie di reticella, la corta frangetta sulla fronte e quella specie di mozzetto posto, a dir il vero, un po' a sghimbescio, sul capo, li ritroviamo spesso in opere musive o su codici miniati. L'ampio manto purpureo foderato di ermellino, la cappa pure in ermellino, la ricca veste dall'alto bordo ricamato in oro e scendente fino ai calzari, denunciano l'illustre origine del personaggio. Il santo vescovo allato, pure riccamente parato, e rivestito dal pallio vescovile, poco di nuovo aggiunge al repertorio dei numerosi santi e vescovi che abbiamo incontrato nel nostro itinerario, sulle pareti della Chiesa di Santa Giuliana.

Per quanto di alta fattura e di epoca posteriore, passo a descrivere, per comodità del lettore, i due comparti affrescati nella stessa parete e sopra a quelli testè illustrati e cioè gli:

1) AFFRESCHI SULLA PARETE DESTRA DELLA NAVATA: (*nel registro superiore*).

a) *Sant'Anna con Maria ed il Divin Figlio e San Gioacchino.*

Benchè slegate fra di loro, tali immagini sono risolte senza alcuna soluzione di continuità: anche in questo caso, la malaugurata finestra impedisce di sapere se tale comparto finisca a sinistra con l'immagine dello sposo di Anna, o se continui. L'accanimento delle picchiettature ha reso molto precaria la lettura dell'affresco, che peraltro rivela una mano sapiente. Sant'Anna, posta in posizione rigidamente frontale, ha sulle ginocchia la figlia Maria, che a sua volta tiene in grembo il Bimbo. L'attenzione però va concentrandosi nei volti di Anna e di Gioacchino: il primo, di una frontalità perfetta, è tracciato con pochissimi ed incisivi tocchi intesi a rappresentare la vecchiaia dalla madre di Maria. E quelle due pieghe ai lati della bocca — come vedremo nelle note critiche — sono facilmente riconoscibili; il secondo è tracciato pure con essenziali tocchi nella barba fluente, nella fissità dello sguardo e nel severo taglio della bocca. Entrambi hanno tanta dose di fare « *romagnolo* » da non lasciar dubbi in proposito.

Ma laddove il rimpianto per le gravi offese ai dipinti si fa più cocente è nel comparto seguente ove è raffigurato:

b) *L'Arcangelo Michele benedicente un gruppo di devoti.*

Con molta probabilità in questo affresco, che forse si estendeva

20. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « L'ARCANGELO MICHELE BENEDICENTE UN GRUPPO DI DEVOTI » (affresco sulla parete destra della navata: registro superiore). (foto Antonini)

21. - Castello d'Aviano - Chiesa di S. Giuliana: « L'ARCANGELO MICHELE » (particolare dell'affresco N. 20 sulla parete destra della navata: registro superiore.) (foto Bisaro)

anche a sinistra con un gruppo di devote, si è voluta ricordare la « *elevazione a parrocchia della chiesa di S. Giuliana* », avvenuta come vedremo, nel 1329.

Inginocchiato ai piedi dell'Arcangelo riccamente vestito di bianco e reggente la spada, con le iridescenti ali aperte e poggiato su di una fioritissima altura, il gruppo con alla testa l'Antistite aquileiese (15), il parroco, il « *gastaldione* » di Castello d'Aviano ed altri devoti, reggenti la croce astile e la bandiera della Fede spiegata al vento, senza dubbio doveva ricordare qualche fausto avvenimento. L'ammassamento dei fedeli, posti in triplice fila è di una fresca ingenuità. Ma la maggior emozione è data dal superbo volto de « *L'Arcangelo* » (16) di una calma e dolorosa bellezza.

Esistono nella chiesa altri affreschi poco leggibili ed attualmente nascosti dal baldacchino ligneo che sovrasta l'altare destro appoggiato

all'arco trionfale; un sommario esame mi fa credere che siano opera di scuola tolmezzina, vicina a Gianfrancesco.

* * *

Prima di esporre il mio pensiero sugli affreschi del primo e secondo registro, giova esaminarne brevemente la tecnica e la condotta pittorica. Gli intonaci sono stati tirati sulla grezza parete, formata in gran parte da ciottoli locali ed in parte da laterizi, senza badare a livellare in qualche modo — sia pur sommario — le irregolarità delle pareti: per tale motivo gli affreschi ne seguono le rozze gibbosità e gli avallamenti. La grana dell'impasto dell'intonaco è molto fine ed uguale in tutti i comparti. Anche lo spessore è notevole: prova ne sia che le picchiettature indiscriminate fatte per applicare i nuovi intonaci, all'epoca dei restauri della chiesa, sono profonde, a volta un buon centimetro, senza che sia stato raggiunto il concio. Pur nella sua irregolarità, l'intonaco non presenta suture sostanziali, il che lascia supporre che gli affreschi di entrambi i registri, sieno stati eseguiti senza notevoli interruzioni di tempo. Ciò è tanto più strano in quanto che vediamo ripetersi, con una certa qual monotonia, le stesse figurazioni di santi e sante e così troviamo due o tre *Marie,* due o tre *Santi Antonio* e *Pietro* e *Niccolò* e *Giovanni* e così via. Questa mancanza di fantasia iconografica, questo ripetersi di episodi, sono indubbiamente connessi ad un motivo ben determinato: la volontà (del committente, o dell'esecutore) di ricordare solo i santi e sante prediletti e non altri; anche a costo di ripetersi, anche a costo di annoiare.

La tecnica pittorica è pure uguale in entrambi i comparti: i colori sono finissimi, con largo uso di gialli e di verdi e di azzurri di alta qualità, tutt'ora intensi ad onta delle mani di calce e della sovrapposizione di altri intonaci. Le ombre e gli sbattimenti sono di colore bruno-rossastro e tirati con magistrale sicurezza. I tipi faciali a volta hanno espressioni assorte, ed a volta sono di una convenzionalità freddamente iconografica: poche volte ad es. nel *San Francesco* fig. 14, nel « *Pantocratore* » fig. 12, in « *Maria in trono* » fig. 11, nel *Battista* fig. 15 e in *S. Caterina d'Alessandria* fig. 3, ecc., le formule comunemente iconografiche ed agiografiche vengono oltrepassate per assumere un accento patetico ed umano. In altre invece il segno scarnito dei volti e le espressioni ascetiche suggeriscono desunzioni monastiche; pensiero che costituisce quasi un tema dominante in tutte le composizioni (17). I colori dei volti sono ridotti all'essenziale: su di un fondo verdaccio dominante, è stesa una più sottile mano bianco-giallastra, con lieve accenno di rosato alle guance; i capelli, le barbe ed i tratti fisionomici sono condotti con sapiente sintetismo; l'espressione è più naturale e viva nelle immagini poste di tre-quarti che non in quelle frontali. L'impostazione delle figure è di un raro equilibrio, esse sono ben piantate e con i piedi disposti con studiata prospettiva. Ma ove la bravura dell'ignoto artista eccelle è nella smagliante tavolozza delle sontuose vesti dei manti, delle tonacelle, delle dalmatiche, delle clamidi e delle

sottovesti, dei paramenti, dei pallii: la ricerca ed il continuo ripetere nelle vesti più ricche di motivi stilizzati e geometrici imitanti, tessera per tessera i motivi ornamentali musivi sono resi più vivi da sagaci lumeggiature trattate a punta di pennello. Anche le parti di dettaglio, (troni, cuscini, tappeti e le palme dattifere) sono condotte col consueto sintetismo, non privo però di ricerche miniaturistiche, ingenuamente raggiunte con lumeggiature e punteggiature bianche. Di alto interesse è pure la sapiente modellazione delle pieghe dei manti, ove la diligenza e coerenza del disegno riescono ad ottenere tonalità chiaroscurali di grande effetto. Anche le mani, salvo qualche raro caso ove si nota l'intervento di qualche aiuto, sono ricalcate sul consueto fare bizantino: il pollice staccato e le altre quattro dita allungate e quasi sempre riunite e segnate, una ad una, da un solo tratto deciso; pure le nocche e le pieghe, sono segnate con due o tre brevissimi trattini.

Più che di un ciclo di pitture, ove — come di consueto — vien svolto un dato tema religioso, qui ci troviamo di fronte ad una galleria di ritratti, a volte vivi e realistici, ed a volte manieristici. Per quanto slegati fra loro, tali comparti hanno una arcana coerenza pittorica, che pare li allacci ad un nesso, sia pure decorativo ed aulico (18), ma non privo di cordiale bellezza che proviene da quella tonalità calda, da quella brillantezza dei colori festosi che — al pari di un arazzo — si svolge sulle pareti ove sono incassellati tutti quei personaggi così carichi di ricerche miniaturistiche.

Abituati a vedere nelle chiesuole disperse fra le montagne, e nella pianura friulana solo piccoli comparti poco più grandi di quadretti votivi, appesi alle pareti di uno squallore reso più misero dai colori a buon mercato che usano oggidì, è logico l'alto stupore che si prova nel trovarsi di fronte ad una chiesa interamente affrescata. Perchè quello che rimane e che si vede oggi in Santa Giuliana, non è che la « *metà* » della chiesa vecchia.

L'altra « *metà* » è stata demolita all'atto dell'ampliamento della chiesa. Demolizione non solo barbarica ed indiscriminata (avvenuta — questo è molto triste — sotto gli auspici di un patriarca e cardinale veneziano Marino Grimani (19), ma condotta in modo così sommario perchè — come è facilmente riscontrabile — il materiale demolito è stato riutilizzato per le mura perimetrali della nuova chiesa e per l'abside, senza curarsi di levare ai laterizi rimessi in opera gli intonaci affrescati!

* * *

Non credo che sia il caso di estendere l'esame critico prendendo lo spunto dal vasto e complesso problema della pittura bizantina e dalle molteplici derivazioni greche: Dafnì, Mistra, Atene, Salonicco ecc. (20); turche: Costantinopoli ecc. (21); balcaniche, slave e macedoni: affreschi di Mileseva, di Sopocani, di Gracanica, di Studenica ecc. (22); sicule: di Monreale, di Palermo, di Cefalù (23); romane (24) e lombarde di Castelseprio, di Galliano (25) per giungere a parlare di quelle a noi più vicine: di Ravenna e di Venezia.

E se motivi di cronologia mi portano a saltare quasi a piè pari Ravenna e tutto il suo stupendo ciclo, gli stessi motivi mi inducono a soffermarmi un po' sulle opere di Venezia e del Veneto.

Giova innanzi tutto far presente che l'arte bizantina italiana, è da considerarsi per lo più una derivata da quella bizantino-orientale vera e propria, e che ha avuto una sua vita autonoma. Anche gli smaglianti episodi musivi veneti, (Venezia, Murano, Torcello, Trieste, Parenzo ecc.) (26), sono frutto di maestranze venete che, imparata l'arte da artefici greci venuti a Venezia, hanno saputo interpretare l'insegnamento bizantino con quella vena coloristica e stilistica innata e singolare e che rimarrà, per secoli, la rara prerogativa dell'arte lagunare.

E se dagli insegnamenti ravennati, o meglio « *esarcali* », come felicemente li ha chiamati il Fiocco (27), vengo sospinto per motivi comparativi, (se non altro per quel fare aulico fortemente dominante nei cicli musivi ravennati e che qui, in tono minore, ritroviamo in quell'apparato decorativo di vesti e di costumi), a soffermarmi su tali opere, non si creda che l'accostamento sia anche cronologico: è solo stilistico: anzi di gusto.

Il Toesca, in merito alla pittura del Duecento dice: «*Lungamente essa parve a mirar soltanto a pareggiare i suoi esemplari, mentre pur li modificava in maniera propria, che bene può dirsi italo-bizantina; poi, nella seconda metà del secolo, dove fu più attiva, accumulò caratteri suoi: svolse con qualche originalità le tendenze drammatiche bizantine, sommossa dal fermento di oggetti e di idee nuove che non potranno comporsi entro le formule tradizionali* » (28). Analogo pensiero sull'evolversi dell'arte bizantina nell'Italia settentrionale, e, specie veneta, lo ha svolto il Bettini (29) e più recentemente il Grabar (30) che riconoscendo negli affreschi veneti il *gusto* bizantino, e l'operato di maestranze locali, soggiunge: « *Toutefois, d'une oeuvre à l'autre, l'écart entre ces mosaïques de l'aire venitienne et les mosaïques proprement byzantines change assez visiblement* ».

Dobbiamo però arrivare al decadimento dell'arte bizantina, anzi ad un impoverimento pittorico, ove al posto della ricca e costosa decorazione a tessere o tasselli musivi, si è sostituita una più accomodante e più economica arte imitante i mosaici. Si è venuta così a creare, in zone economicamente povere, o rapidamente impoveritesi ed arretrate, un'arte « *derivata* » succedanea dell'arte musiva, che senza ombra di derisione, oserei chiamare « *arte povera* ». Adopero questo termine non nuovo agli amatori d'arte e col quale si distinguono dai preziosi mobili laccati veneziani del XVIII secolo ricchi di dorature, di intagli e di fiorami minutamente dipinti, quelli più a buon mercato (ma non meno ricercati) privi di dorature e di intagli e decorati a figurine ritagliate da stampe ed applicate (una specie di « *collage* » avanti lettera) ai mobili stessi.

Pure il Toesca (31) riconosce che « *mentre si potevano ornare di mosaici soltanto le chiese più fiorenti, affreschi dovevano usare per tutto* » e lo vedremo difatti ad Aquileia, a Concordia Sagittaria, a Summaga ed a Cividale. Centri codesti di una certa importanza durante

il principato patriarcale aquileiese, ma già dal XII secolo in completo decadimento politico ed artistico. Gli Antistiti aquileiesi difatti avevano fin dal VIII secolo abbandonato la malsana ed insicura Aquileia per la più munita Cividale, che continuò così ad essere il maggior centro di cultura del Friuli, così come lo era stato sotto il ducato longobardo. Ed i successori di quei patriarchi, che avevano provveduto a decorare stupendamente di mosaici i pavimenti delle loro antiche basiliche, per le pareti adottarono — sopravvenuta la crisi temporale ed il decadimento economico — quell'« *arte povera* », ed a buon mercato, di cui nella Basilica son rimasti alti esempi nel catino absidale e nella cripta. Molto è stato detto e scritto su di essi (32) con opinioni ed esiti a volte contrastanti. La cultura tedesca — alla quale ancora oggi taluni scrittori italiani, ed anche friulani, sono troppo asserviti (a tal punto da vedere ogni piè sospinto, influenze od interventi *carolingici* ed *ottoniani* in opere genuinamente paleocristiane) — ha ritenuto tali affreschi opera di un monaco tedesco reduce da Montecassino (33). Tale « *romanzesca* » opinione è stata giustamente rigettata non solo dal Toesca (34) ma anche dal Morassi (35), che più volte ha trattato tali affreschi e che dice: « *Ho espresso il convincimento che molta parte della irradiazione bizantina verso nord si effettuasse da Venezia, a quel tempo già centro potente e ricco ed assorbitore illimitato delle energie artistiche di Bisanzio. In effetti si può osservare anche nei pochi affreschi dell'epoca romanica conservati nel Veneto un'adesione quasi completa ai prototipi bizantini, come ad esempio nell'Abside di Summaga e recentemente in quelle di S. Zeno in Val di Non. A lor volta gli affreschi di Summaga stanno in rapporto di diretta discendenza con i mosaici di San Marco, additati appunto dal Toesca come quelli che con maggiore utilità possono esser presi a raffronto. Non si può negare inoltre che i nostri affreschi* (cripta di Aquileia) *nel loro spiccato derativismo, si richiamino ad esempi musivi* ».

A Concordia Sagittaria troviamo nel battistero del Duomo una serie di affreschi di varie epoche, nella cupola, nei sottarchi, nelle absidiole, ecc. Battistero di struttura paleocristiana ad onta del giudizio di studiosi tedeschi che, come molto debolmente scrive lo Zovatto « *senza formulare una valutazione vera e propria* », lo hanno ritenuto « *ottoniano* ».

Circa gli affreschi, più volte illustrati dal ricordato Zovatto, egli è stato molto cauto, limitandosi a ricercarne « *l'influsso dell'arte « benedettina* » e « *riflessi bizantini della corrente provinciale* » (36).

Nella abbazia di Summaga vi sono affreschi di due periodi: al primo periodo appartengono quelli del sacello attualmente incorporato nel campanile. Opere veramente interessanti illustrate dallo Zovatto (37), ma decisamente lontane da quelle in esame; ad un secondo periodo appartengono quelli del catino e dell' abside della chiesa. Su questi ultimi hanno espresso il loro parere il Morassi (38) ed altri autori. Lo Zovatto che li ha più volte descritti in numerose sue pubblicazioni ne ha riconosciuto l'« *andamento musivo* », ma non ne ha dato un giudizio definitivo, limitandosi a riproporre « *allo studioso*

nuovi suggestivi problemi » e « *altri elementi e altre prove per chiarire il punto d'origine del Duecento veneziano* » (39).

Altri cospicui lacerti vi sono in Cividale, nell'Oratorio di S. Maria in Valle (Tempietto), nella Chiesetta di S. Biagio, ecc. Ma su tali opere — studiate da critici italiani e stranieri (40) — non credo sia stato dato un giudizio definitivo. Li ritengo comunque lontani — nel tempo e nella condotta pittorica — dagli affreschi di Santa Giuliana.

Anche se le notazioni e cadenze strettamente bizantine sono evidenti, anche se altrettanto evidenti sono le influenze culturali monastiche, non metterei in dubbio l'intervento di qualche sagace ripetitore di affreschi e di codici miniati visti altrove. E non scarterei l'ipotesi di un artefice o veneto o proveniente dall'Italia centrale che ha avuto contatti con la pittura che, specie a Roma, per ben tre secoli ha avuto vasto e diverso sviluppo: di un pittore di facili seducenti e scorrevoli manierismi bizantini, ma ancora imbevuto da desunzioni tardo-romaniche, di un pittore cioè che ha visto a Roma gli affreschi di San Clemente, di San Giovanni a Porta Latina e di Santa Maria Antiqua ecc. Ma ritorniamo nel Veneto, ove due gruppi di affreschi mi attraggono: la « *Crocifissione* » nella Sala Capitolare nel Convento di San Niccolò in Treviso, e la « *Natività* » nella parrocchiale di San Pietro di Feletto vicino a Conegliano. Sono « pezzi » poco studiati. Solo il Toesca ed il Federici (41) ricordano quelli di Treviso: credo nessuno quelli di San Pietro di Feletto. Orbene in entrambe queste operette di un fare bizantino strutturalmente paesano, è facile ritrovare analoghi tipi fisionomici.

Ma, lo confesso, son delle ottime referenze riscontrabili un po' ovunque, ma giammai delle identità. Tutto in Castello d'Aviano è di sostanzialmente diverso, di sontuosamente addobbato e parato come per una festa: festa di colori, di abbigliamenti, di mondanità, con tutto quel « *parterre* » di santi sovrani, di sante regine, di dame e di principesse.

Non sarei alieno quindi di vedere in Santa Giuliana un attento, diligente e ritardatario pittore, indubbiamente legato a doppio nodo con Aquileia: nodo stilistico e culturale e... nodo di affari. E se qualche connessione — o meglio referenza — con le pitture bizantine locali sussiste, sussiste pure un particolare diletto dell'artista in ricerche miniaturistiche desunte da codici o salteri od antifonari di dotazione del patriarcato. Al pari di Cassino, di Farfa, di Pavia e di Milano ecc., Cividale era — oltre che sede di governo — città di alta cultura e ricca — come lo è tutt'ora — di codici miniati di alta qualità.

Tutto un mondo « *bizantino* » orientale od occidentale, meridionale o nordico, roteava attorno ad essa. Fu rifugio ed asilo di sovrani, di principesse, di beate e di santi italiani, tedeschi, slavi ed ungheresi. Logico che il nostro pittore abbia risentito dell'eclettismo culturale umanistico della piccola capitale. E le sue libere interpretazioni del pensiero e del mondo bizantino ormai occiduo dei suoi fasti e delle sue miserie, delle sue pompe e dei suoi ascetismi li ritroviamo in questi ritratti pieni di una luce propria, originale ed altamente suggestiva. Cer-

tamente il suo itinerario pittorico è passato anche per Ravenna e per Venezia, ove i fasti imperiali e dogali sono esaltati in modo solenne in numerose opere musive. E se le sue iterazioni figurative sono monotone, non sono monotone le espressioni: esse invece mutano ogni volta pur nella loro fissità e riflettono il pensiero religioso attraverso una così intensa pagina d'arte e di costume.

Buon ultimo problema è quello della datazione. Non si scandalizzi il lettore se abbraccerò poco più di mezzo secolo.

I complessi problemi dell'arte figurativa romanica, paleocristiana e bizantina sono così ardui che scrittori ben più dotati di me si astengono da fissare una data, laddove essa manchi, e dove manchino documenti, referenze, o firme od un nome. Già il Toesca (*op. cit.*) riconosce che «*lo schema adoperato in tutte le regioni bizantine in Italia e in parte d'oltralpe (si inoltra) fin dentro il Trecento*».

La ormai scontata esperienza di riconosciuti «*attardamenti*» provinciali, la mancanza di documenti che consentano ritenere la chiesa «anteriore» di almeno sessanta anni alla data della sua erezione a parrocchia, fanno oscillare ancor di più la presumibile data che non dovrebbe però scostarsi dal 1250 al 1300. Non nego — specie nei volti di San Francesco e del Battista ecc. — di notare modi e tendenze preludenti il *Cavallini* e il *Cimabue,* per quella espressione trasognante ed umana, ove di «*bizantino*» non v'è non solo l'ombra ma nemmeno la traccia. Non son quindi sufficienti i simulacri e gli orpelli del mondo bizantino per nascondere la nuova linfa, quella che segnerà l'avvento di *Giotto* e dei grandi pittori che rotearono intorno a lui. Di un pittore quindi che ha posseduto, prima di altri e, forse, prima di tutti nel Veneto la sensazione di quel processo di rinnovamento e di progresso figurativo.

* * *

Per gli affreschi trecenteschi sull'ultimo registro della navata destra «*brevis oratio*». E' agevole in essi vedere la mano di un pittore vitalesco, ma che non può essere — *e qui come non mai* — il sempre più fittizio ed evanescente «*Maestro dei Padiglioni*». Solo un grande pittore può aver dipinto «*L'Arcangelo*», il «*San Gioacchino*» e «*Sant'Anna*» in Santa Giuliana, solo un pittore che ha visto le assorte figurazioni giottesche in Padova della «Cappella degli Scrovegni» (42) e basta raffrontare «*L'Arcangelo*» di Santa Giuliana con «*L'Arcangelo*» del «*Giudizio Universale*» di *Giotto* per rendersene conto; solo un pittore che ha visto, studiato taluni affreschi del Camposanto di Pisa (episodi del «*Trionfo della morte*» e del «*Giudizio Finale*»), dal Toesca (43) vagamente attribuiti a *Vitale* e dal Lavagnino (44) ad uno di quei «*maestri che svolgevano la loro attività tra l'Emilia e il Veneto, tra Bologna e Treviso, nell'ambiente dominato dalle personalità di Vitale da Bologna e Tommaso da Modena*» (45), può aver eseguito tali opere.

Ma prima di poter fare un nome, voglio esaminare — sia pur

brevemente — tre brani pittorici friulani che, senza ombra di irrispettosità, chiamerei «*episodi di cronaca*».

Il primo fatto di cronaca è dato appunto dall'affresco di Santa Giuliana e rappresentante — a mio sommesso parere — la «*elevazione a parrocchia*» della predetta chiesa, avvenuta, auspice il patriarca Pagano della Torre nel 1329;

Il secondo episodio ci è fornito dalle «*esequie di San Niccolò*», affrescate com'è noto, nella cappella omonima del Duomo di Udine, da *Vitale da Bologna;* l'unica sua opera certa (46) nei suoi due anni di permanenza in Friuli: dal 1348 al 1350 circa.

Il terzo fatto di cronaca è costituito dal vasto affresco, nel Duomo di Venzone, rappresentante la «*consacrazione della Chiesa*», avvenuta alla presenza di numerosi vescovi e del patriarca Bertrando, il 2 agosto 1338.

Il Coletti la attribuisce al «*Maestro dei Padiglioni*» (47). Egli dice: «*l'affresco però è certamente posteriore di qualche decennio, ciò risulta non solo per ragioni stilistiche, ma anche per la raggiera, intorno al capo del patriarca, morto nel* 1350: *indizio ch'Egli era già oggetto di venerazione popolare*».

Che la ragione stilistica — anno più od anno meno — sia valida, non vi è ombra di dubbio: in ombra rimane però la questione della *raggiera* attorno al capo del patriarca; *raggiera* che ritengo aggiunta posteriormente e che più non esiste.

Che fra questi tre episodi vi sieno nessi e ragioni stilistiche, compositive, cronologiche e di «*reportage*» credo sia di palmare evidenza. I nessi stilistici son dati, prima di tutto, dalla struttura piramidale presente in tutte le composizioni; ma laddove cotali nessi risultano sorprendenti, è nella rassomiglianza delle fisionomie, specie nei volti di *Sant'Anna* (Chiesa di S. Giuliana) e del *Beato Bertrando* (Duomo di Venzone) e che ritroveremo in alcune figurazioni delle «*Storie di Maria*» affrescate nell'imbotte della Chiesetta di S. Maria dei Battuti in Valeriano, e che descriverò in questo mio «contributo»; tratti fisionomici che si ripetono negli affreschi del Camposanto di Pisa specie in quel gruppo di «*poveri che invocano la morte*».

Quelle forti pieghe messe ai lati della bocca, come due «*parentesi*» sono inconfondibili. E se qualche diversità si può notare nelle «*esequie di San Niccolò*» del Duomo di Udine, specie nei tratti fisionomici, il fatto è dovuto forse a certe «forzature» di quel sorriso «*eginetico*» (come lo ha chiamato il Coletti) da attribuire a ritocchi di restauratori.

L'analogia cronologica vien suggerita dallo stesso Coletti ed è valevole sia per l'affresco della «*consacrazione della chiesa di Venzone*» sia per l'«episodio» di Santa Giuliana.

Il ripetersi di tali episodi «*di cronaca*» evidentemente può trovare logica spiegazione nel fatto che si son volute ricordare alcune benemerenze dei patriarchi Pagano della Torre e Bertrando da San Ginesio. Nè bisogna dimenticare che le «*esequie di San Niccolò*» sono state ritenute tali dalla recente critica, ma sulla base di non del tutto

fondati elementi. Prima tale episodio era ricordato dagli scrittori (48) come « *le esequie del Beato Bertrando* ». Non rimane ora che tentar di levare dal « *corpus* » del fittizio « *Maestro dei Padiglioni* » l'affresco della « *consacrazione della chiesa di Venzone* » per giungere ad una conclusione. Che questo affresco sia diverso dagli altri affreschi della crociera della « *cappella del Gonfalone* » del duomo di Venzone lo ha notato anche il Coletti. Diversità di impasti coloristici, di tratti fisionomici, di compostezze nelle immagini. Tutte doti non riscontrabili nella volta della « *Cappella del Gonfalone* », ove tutto è goffamente ammassato in un incongruo guazzabuglio predominato da stanchezze e sordità coloristiche, più volte notate dal Coletti. Stanchezze e sordità, che non si trovano nèlla « *consacrazione della chiesa* », che è invece di una « *vivacità fresca e gentile* » (49) e di una lievità resa più accentuata dalla spaziale ascesa dei vescovi di una coralità che ricorda le composizioni giottesche e senesi.

Il Toesca, a proposito dell' episodio di Udine dice: « *l' affresco rappresentante forse le esequie del Beato Bertrando nel Duomo di Udine, segna per ora il maggior equilibrio raggiunto dall'arte di Vitale tra le opposte tendenze, attinte ai senesi e ai fiorentini: remoti deformati ricordi della composizione di Giotto nella Cappella de' Bardi in S. Croce, vi sono tradotti nel morbido colorire solito a Vitale; il quale s'indugia in certo realismo piano, timido, malgrado il manierato lumeggiare degli sguardi* ». Frase felice che meglio non potrebbe aderire anche all'*episodio* di Santa Giuliana.

Certo è che fra tutti e tre gli episodi da me accostati, quello che dà maggior commozione per la sua serena e gioiosa freschezza ed ingenuità, è quello di Santa Giuliana: freschezza ed ingenuità che mi suggeriscono il nome di *Vitale* e che per la prima volta propongo agli studiosi, non solo per gli affreschi del registro superiore di Santa Giuliana, ma anche per l'«episodio» della « *consacrazione* » di Venzone. (Le « *esequie di San Niccolò* » sono di *Vitale* e su ciò non si discute). Si tratta di aggiungere al suo « *curriculum* » le altre due opere. L'intima essenza vitalesca è evidente e me lo suggerisce il Coletti quando annota certe « *sfocature prospettiche* » certa « *mutevolezza sintattica* » e quella « *interna legge fluente* » che va « *ora ingigantendo un gesto o una proporzione* » (vedasi a tal proposito quella figura di santo messa sul lato sinistro dell'« episodio » di Venzone!), « *ora forzando un ritmo con acceleramenti o rallentamenti di progressione ora battendo inconsuetamente un accento* » (50).

Le date, anno più, anno meno, dovrebbero concordare; l'analogia degli episodi avrà puro valore indicativo: ma quello che mi sospinge a ritener valida la mia ipotesi e che mi impone quasi di prepotenza di fare il nome di *Vitale* è dato non solo dal « *lumeggiare degli sguardi* » dei personaggi inginocchiati, ma soprattutto dalla smagliante e pensosa figura de « *L'Arcangelo* » di Santa Giuliana: una delle più belle e significative immagini della pittura del Trecento friulano.

VITTORIO QUERINI

NOTE

(1) Su questa chiesa, originariamente edificata in misure e forme diverse dalle attuali, si hanno le solite scarse notizie. Essa è posta sull'estremo sprone verso valle delle mura perimetrali di Castello d'Aviano, ed è circondata ancor oggi dal cimitero del borgo.

Castello d'Aviano — è bene ricordarlo sia pur brevemente — ancora prima del mille, era dominio diretto del Patriarca di Aquileia (e tale rimase non solo fino alla caduta del potere civile del patriarcato, ma fino al 1818, quando dalla arcidiocesi di Udine passò alla diocesi di Concordia con la « *bulla* » di papa Pio VII « *De salute dominici gregis* »). I vari patriarchi concessero il Castello, quale « *feudo di abitanza* » a diversi signori e feudatari friulani: gli interessi civili del patriarcato erano retti da un « gastaldione » e le cure religiose da un vicario patriarcale residente di solito a Cividale. Nel corso dei secoli queste forme di amministrazione subirono alcune modifiche che a noi poco interessano. Sulle vicende storiche di questa importante torre « *garita* » vedansi le esaurienti pubblicazioni dello Zoratti (E. ZORATTI: *Il Castello d'Aviano;* Udine, 1905), del de Pellegrini (A. DE PELLEGRINI: *Aviano, i Tolentino e i Gabrielli;* Pordenone, 1923) ecc. Per quanto concerne la chiesa di Santa Giuliana, ci son pervenuti due documenti riportati dal Bianchi (G. BIANCHI: *Documenta Historiae Forogiuliensis;* ms. presso la Bibl. Com. di Udine, docc. n.ri 1856 e 1975; e: *Summatim regesta;* Vienna, 1868 vol. V, e: *Indice dei documenti* ecc. Udine, 1877 pag. 63 e 67) e da altri scrittori e dallo Zoratti per esteso (pag. 65 doc. IV e pag. 66 doc VI). Altri autori, e fra essi il Degani (E. DEGANI: *La Diocesi di Concordia;* Udine, 1924 a pagg. 129 e segg. e 520 e segg.) ne riportarono i brani principali.

Dal primo documento, del 26 febbraio 1328, apprendiamo che il vicario patriarcale Pietro Mora, invitava gli abitanti di Castello d'Aviano a pagare le offerte dovute a « *presbiter Olvradus rector Ecclesie S. Uliane de Aviano* », « *pro mortuis* ». L'invito è perentorio; addirittura « *sub excommunicationis pena* ». In caso di mancato pagamento o di contumacia « *contra vos procederimus in quantum potuerimus iustitia mediante* ».

Nel secondo documento si dà come già avvenuta la costruzione della chiesa e si parla della sua erezione a parrocchia.

Documento rogato il 21 ottobre 1329 nel palazzo patriarcale di Udine dal canonico patriarcale Eusebio da Romagnano, alla presenza del Patriarca Pagano della Torre.

Da esso apprendiamo come Martinuzio di Aviano, cameraro della chiesa e del comune di Aviano, (ed agente) in suo nome e dello stesso Comune « *humiliter* » esponesse, alla presenza di frà Giovanni Abate del Monastero di Rosazzo, di Pietro Mora, rettore della chiesa di Torre, vicario del Patriarca e di Giovanni da Cusano, gastaldione di Aviano, al ven. padre Pagano, per Dio grazia Patriarca della sede Aquileiese, le sue istanze, che qui sotto, per maggior chiarezza è bene riportare da una parte nel testo originale latino ed a destra nella sua traduzione letterale italiana.

« quod homines ipsius Terre Aviani, ...zelo fidei Christiane accensi, quandam Ecclesiam apud Castrum eiusdem loci, sub vocabulo B. Juliane Virginis noviter construxerunt, pro eo quod antiqua Ecclesia ipsius loci que est posita in castro, propter ipsius structuram, ad sepolturam corporum defunctorum, et ad alia necessaria populo non est capax.

Unde cum ipso nomine quo supra, paratus sit offerre eidem D. Patriarche infrascriptos mansos terre, quos infrascripti homines dant ipsi Ecclesie in dotem ex nunc et ad substentationem pre-

gli abitanti della terra di Aviano, accesi dallo zelo della fede cristiana, costruirono ultimamente una chiesa presso il castello dello stesso luogo, sotto il titolo della B. Giuliana, perchè l'antica chiesa dello stesso luogo e che è posta nel castello, era insufficiente, per la sua struttura, alla sepoltura dei defunti, ed alle altre necessità della popolazione.

Quindi, con lo stesso nome di cui sopra, apprestandosi ad offrire al Patriarca i mansi di terra di cui sotto, che i sottoscritti donano d'ora in avanti, al-

sbiteri instituendi in ea, devote supplicabat, ut idem D. Patriarcha deberet oblationem ipsam recipere et eidem Ecclesie assignare in dotem, ac ipsam Ecclesiam cum predicta antiqua unire, ita quod habeat cimiterium, et Parrochialis existat, communis et hominum predictorum. D. Patriarcha eiusdem Martinutii camerarii, imo totius populi dicti terre sue Aviani supplicationibus inclinatus, eorumque pium laudans opus ac propositum, mansos predictos sibi per Camerarium ipsum oblatos recepit, ipsosque prefate Ecclesie S. Uliane quam esse decernit unum corpus cum Ecclesia iam dicta antiqua, in dotem suam et instituendo in eisdem persone in substentationem assegnavit, deputavit et perpetuo confirmavit. Statuens, ac decernens, quod Ecclesia ipsa, sive Ecclesie simul unite, de cetero proprium habeant rectorem presentandum, quoties tempus ingruerit, per Commune et homines Aviani intra confinum existentes... (ecc.).

la stessa chiesa, in dote e per il sostentamento del sacerdote da stibilirsi in essa devotamente supplicava il Patriarca di accogliere la medesima offerta, di assegnarla in dote alla chiesa e di unire tale nuova chiesa alla vecchia, di modo che possedesse il cimitero, e fosse insieme dei predetti abitanti ed anche parrocchiale. Il Signor Patriarca, per istanza dello stesso Martinuzio camerario e di tutto il popolo avianese, lodando la loro pia opera ed i propositi, accolse i mansi offertigli per mezzo del camerario, ed incorporata la chiesa di S. Giuliana all'antica, le assegnò in sua dote e al mantenimento del sacerdote da porvi in essa.

Stabilì inoltre e decretò che la chiesa, o per meglio dire le due chiese unite, quando giungesse il tempo, presentassero a mezzo del Comune e degli uomini di Aviano, il proprio rettore, a sè e ai suoi successori riservando la nomina del medesimo.

Quodque Ecclesia S. Juliane parochialis existat et cimiterium habeat, ad sepulturam omnium dicte Terre: sibique in dotem suam, eiusque rectoris substentationem dictos mansos assignavit, deputavit, et perpetuo confirmavit.

Stabilì inoltre che la chiesa di S. Giuliana fosse parrocchiale e possedesse il Cimitero ed assegnò i mansi in sua dote ed al mantenimento del parroco.

Questo documento, stilato in quel latino cancelleresco allora in uso, non si può dire sia molto chiaro date le continue ripetizioni di chiesa « *apud castrum eiusdem loci* » ed « *ipsius loci que est posita in castro* » ed altre dello stesso tenore ricorrenti nel testo, e non sufficienti a chiarire quale era l'originaria chiesa che portasse il titolo di S. Giuliana. Comunque la traduzione fornita a fianco del testo latino è impeccabile. Se la traduzione letterale è esatta, l'interpretazione filologica può anche esser diversa, specie qualora si voglia esaminare quel termine assai controverso di « *noviter* ».

La traduzione letterale comporta all'avverbio « *noviter* », derivato dal latino « *nove* » — se riportato al tempo — il significato di: *recentemente, ultimamente, in modo insolito, poco tempo fa*, ecc. Ma « *noviter* » non è termine latino-classico: è parola tardo-latina, usata dal vescovo Fulgenzio (467-532) autore di scritti teologici: può darsi che abbia avuto un significato diverso e forse corrispondente, data appunto la volgarizzazione allora in corso del latino, ad un nostro *nuovamente*. Potrebbe anche derivare da « *novus* » o, meglio, dal sostantivo « *novae-arum* » nel senso di « *novae* » come *riedificate*, dopo un incendio od una distruzione. (Cfr.: « *novae tabernae* » perchè riedificate nel 211 dopo un incendio) in contrapposto ad « *antiquae* » o « *veteres* ». Può esser anche corruzione derivante dal verbo « *novare* » nel senso classico di *render nuovo*, di *rinnovare* ecc.

A prescindere dal gioco delle interpretazioni letterali e filologiche, che resta aperto, sta il fatto della presenza degli affreschi stesi sulle pareti della vecchia chiesa, che sono — credo in forma indubitabile — posteriori al 1329.

Ed allora a quel « *noviter* » dobbiamo dare significati cronologicamente un pò contrastanti. O quello di derivato dall'avverbio « *nove* » ed allora il corrispondente termine italiano di *recentemente* ecc., qualunque esso possa essere, porta ad un arretramento di almeno cinquant'anni. Cosa non del tutto ipotetica, perchè, dati i continui sobbollimenti del Friuli nella seconda metà del XIII secolo, i lavori di finimento della chiesa possono aver subito dei rallentamenti notevoli. O quello di derivato

dal sostantivo « *novus - novae* » nel senso di *nuova costruzione*, di riedificazione ecc. Cosa anche questa non del tutto ipotetica perchè può darsi che la costruzione « *noviter* » abbia parzialmente preso posto ad una più vecchia chiesuola andata semidistrutta o dopo un incendio o dopo una invasione. Ed anche in questo caso valgono le stesse ipotesi formulate nel primo, ipotesi confermateci dal fatto che Castello d'Aviano fu incendiata e distrutta nel 1229 e 1238 (E. DEGANI: *La Diocesi* ecc., *op. cit.*, pag. 129). Che la chiesa abbia subito nel corso dei secoli più rifacimenti è noto e lo vedremo più sotto.

Così e non altrimenti è spiegabile la presenza di affreschi dugenteschi in una chiesa trecentesca. Qualunque sia la conclusione che si voglia prendere, resta il fatto, storicamente provato, che il 1329 non segna la data di fondazione della chiesa di S. Giuliana, bensì la data della sua « *erezione a parrocchia* ». La chiesa — accettando l'una o l'altra delle ipotesi — può essere stata costruita anche cento anni prima: e ciò a prescindere da qualsiasi significato che si voglia dare all'avverbio « *noviter* ».

A *dopo* il 1329, dobbiamo solo gli affreschi posti nel registro superiore e che possono esser stati eseguiti anche venti anni dopo. Quelli invece dei due registri, inferiore e mediano, risalgono a *prima*: prima cioè del 1329. Illazioni le mie ampiamente opinabili, accettabili o no e che attendono serenamente una conferma od un ripudio da parte di chi ne sa più di me.

La chiesa, come detto più sopra, subì — anzi, per esser più precisi — *patì* altri restauri, uno, radicale e che ha costato l'abbattimento della navata sinistra e del coro, la picchiettatura degli affreschi rimasti sulla parete destra, già in precedenza ricoperti di pennellate di calce (vedansi nelle riproduzioni fotografiche le *rigature* della calce stessa) e la sovrapposizione di un intonaco dello spessore variante da 1 a 2 centimetri e l'allargamento od ingrandimento della chiesa operato nel 1527 come lo ricorda la lapide murata sulla porta laterale destra e che qui si riproduce:

Nel 1742, a seguito della caduta di un fulmine, che colpì la torre campanaria la chiesa fu nuovamente restaurata. Anche di questo fatto vi è ricordo in una scritta dipinta sulla porta laterale destra e che dice:

TEMPLI HUIUS DEO O.M.
IN DIVAE IULIANAE V. & M. NICOMED
HONOREM SACRATI
JAM AB ANNO MDXXVII.
REAEDIFICATI:
UNA CUM TURRI ANNO PROXIME LAPSO
FULMINE ICTA,
HOC ANNO MDCCXLII
DEO ADJUTORE REPARATI.
DEDICATIONIS
ANNIVERSARIA SOLEMNITAS,
ULTIMA MAJI DOMINICA RECURRENTE,
PERPETUO CELEBRATUR.

Se il restauro del 1527 è stato infausto per gli affreschi medievali, ha almeno giovato ad arricchire l'esterno dei bellissimi portali scolpiti in pietra locale e portanti attorno alla fascia belle iscrizioni e nell'interno distici latini di gusto a dir il vero molto inconsueti. A tale epoca risale il bellissimo rosone rinascimentale di rara fattura e posto sulla facciata: opera di quel « *maistro lapicida* » Matteo da Serravalle ricordato nella lapide del 1527.

Attualmente la chiesa di Santa Giuliana è ben tenuta, ed amorevolmente curata. E' meta di continue visite, attratte anche alla suggestività del borgo affacciantesi sulla brughiera pordenonese e sui campi di aviazione. E' solo sperabile, data l'importanza degli affreschi, che la Soprintendenza competente dia corso ai restauri di essi: son certo che troverà consensi e largo aiuto anche nella popolazione di Castello di Aviano che, da secoli, è abituata ad amare questa chiesa.

(2) Per quanto alcuni lacerti fossero visibili ancora una quarantina di anni fa, solo recentemente sono venuti alla luce gli affreschi qui illustrati e resi pubblici nel 1955 (vedi « Il Gazzettino », ed. di Udine del 4 luglio 1955), e recentemente liberati dai restanti intonachi dall'aiuto del prof. Tiburzio Donadon, locale Ispettore ai Monumenti e Gallerie, sig. Giancarlo Magri.

(3) Solo il primo scomparto porta una decorazioni a fogliami stilizzati: quelli dell'ultimo registro sono, in parte, contornati da un fregio a disegni geometrici eseguiti a stampino quasi uguale a quello che ritroveremo nella chiesetta di S. Maria dei Battuti in Valeriano.

(4) Finestrelle quanto mai interessanti: esse sono strettissime e con forte strombatura: si concludono in alto con un rudimentale archetto semicircolare in pietra locale.

(5) La chiesa, come abbiamo visto, è dedicata alla Beata Giuliana, vergine e martire di Nicomedia. Il suo « *curriculum* » martirologico ci fa conoscere che durante la persecuzione di Massimiano (imperatore, assieme a Diocleziano dal 285 al 305 e che ordinò una delle più feroci persecuzioni che la storia cristiana ricordi), « *prima gravemente battuta da Africano suo padre, quindi in vari modi tormentata dal Prefetto Evilasio, al quale aveva ricusato di maritarsi, e poscia gettata in carcere, dove apertamente combattè col demonio, finalmente, avendo superate le fiamme ed una caldaia bollente, compì il martirio con la decapitazione* ». Il suo corpo fu trasportato a Cuma nella Campania. E' festeggiata il 16 febbraio. Credo che questa sia l'unica chiesa del Friuli a lei dedicata.

(6) Santa Caterina d'Alessandria (d'Egitto), figlia di re Costo, patì il martirio sotto l'imperatore Massenzio. E' una delle figure più popolari dell'agiografia cristiana; suo attributo è la ruota munita di chiodi, però è sovente raffigurata con la corona in testa per indicarne l'origine regale.

(7) Da tutti gli scrittori è ricordata tale invasione e le altre precedenti del 1293 e 1328 (DEGANI: *op. cit.*, p. 130). Lo Zoratti (*op. cit.*, pag. 35 e 43) diffusamente ricorda le distruzioni operate nel territorio avianese dalle orde turchesche. Trovandosi la chiesa in esame addossata alle mura del castello, certamente subì la particolare ed iconoclasta furia degli infedeli. Giovanni da S. Vito, nella sua « *Cronaca* » ricorda come i turchi, particolarmente si accanissero sulle chiese, cavando « *li occhij a li santi depenti e di la chiesa fatta stalla per disprecio* » (G. MARCHESINI: *Annali per la Storia di Sacile;* Sacile, 1957, pag. 1031).

(8) Anche questo santo non fa parte della comune serie di santi venerati nella nostra zona. Eligio, nato a Chaptelat in Francia nel 590 da famiglia gallo-romana, lavorò fin da bambino presso un orefice a Limoges. Passato alla corte dei merovingi, preso da cristiano zelo, con i suoi guadagni, si dedicò a riscattare e liberare gli schiavi messi all'incanto. Eletto vescovo di Noyon, fu fondatore di numerosi monasteri in Francia al seguito di S. Colombano e morì nel 660 in concetto di santità. L'episodio qui raffigurato, ricorda un fatto miracoloso attribuitogli dopo la sua morte, e riguardante la guarigione di un cavallo zoppicante. E' di solito raffigurato in atto di battere sull'incudine « *et bénissant un cierge que lui présente un client qui lui améne son cheval* ». (Per la sua biografia e la numerosa bibliografia, vedasi: « *Dictionnaire de Théologie Catholique* » ecc. Paris 1924, tome 4me, II, P. pag. 2340 *usque* 2349).

(9) La figura del « *Pantocratore* », nell'iconografia medievale rappresenta Dio attraverso la fisionomia di Cristo e vuol raffigurare la presenza della potestà divina nell'immagine di Gesù. Vedansi le raffigurazioni musive di Dafnì (1100), di Cefalù-Cattedrale, 1148, di Monreale-Duomo, 1182 circa; di Torcello-Duomo - catino dell'absidiola destra - circa 1112 e l'affresco del Cavallini - Roma: S. Cecilia in Trastevere « *il Cristo Giudice* » di qualche secolo posteriore.

(10) Trattasi di un errore anatomico comune in quasi tutti i pittori dall'XI al XIII sec.; dagli affreschi e mosaici romani e bizantini, a quelli ravennati, dagli affreschi bizantino-slavi di Nerezi a quelli più tardi di Assisi, Roma, ecc. fino a Cimabue ed a Giotto.

(11) L'iconografia francescana sua contemporanea o di poco posteriore alla morte del santo, è ricca di immagini di alta qualità: dall'Affresco di Subiaco (Sacro Speco) alle opere di Bonaventura Berlinghieri: Pescia (Chiesa di S. Francesco); al « Maestro del S. Francesco Bardi »: Firenze (S. Croce); al Cimabue: Assisi (Chiesa inferiore di S. Francesco); al Giotto: Assisi (Chiesa di S. Francesco) ecc.

(12) La sbiadita scritta a grafia tardo-gotica posta sopra l'immagine ne indica l'identità. Parecchie altre figurazioni portano, sul fregio in alto, il nome del santo o santa raffigurati. Alcuni nomi sono illeggibili; altri quasi del tutto sbiaditi, sarebbero recuperabili con un facile restauro.

(13) Immagine davvero suggestiva che ricorda quella riprodotta nella tavola del « *Maestro della Maddalena* » ora a Firenze (Gall. dell'Accademia).

(14) Costruito, come si è visto, nel 1527, all'atto dell'ingrandimento della chiesa « *Divino Praestante favore Marino Grimano Patriarcha* ».

(15) Pagano della Torre, patriarca di Aquileia dal 1319 al 1332, fu il terzo dei patriarchi aquileiesi sortiti dalla potente famiglia feudale guelfa milanese che nel giro di meno di un secolo si succedettero — salvo brevi intervalli — nel principato patriarcale friulano. Lo precedettero il fiero Raimondo, patriarca dal 1273 al 1299 e lo zio Gastone, che però non fece a tempo a prendere l'effettivo possesso del patriarcato aquileiese per la sua morte improvvisa a causa di una caduta da cavallo a Firenze dopo un anno e sette mesi dalla nomina (1317-1318). Gli successe — dopo il movimentato governo di Bertrando da Saint Geniès (1334-1350) e di Niccolò di Lussemburgo (1350-1359) — il nipote Lodovico della Torre che ebbe il patriarcato dal 1359 al 1365. Vedasi fra l'altro: P. PASCHINI: *Il Patriarca Raimondo della Torre;* in Mem. Stor. For. Vol. XVIII e segg.; e A. BATTISTELLA: *I Lombardi in Friuli;* Milano, 1911 (estratto) da Arch. Stor. Lomb. anno XXXVII; Milano, 1910 ecc.

(16) In questo scomparto l'artista ha raffigurato il « *donzello di Dio* » come interprete della volontà del Signore ed intento a benedire il gruppo dei devoti. Si può accettare e spiegare la presenza di questo « *Arcangelo* » in una Chiesa dedicata ai defunti, appunto perchè Michele conclude la vita dell'uomo, separando, nel giorno del Giudizio, il giusto dal peccatore.

(17) Il ripetersi di santi appartenenti ad ordini monastici, fa pensare che l'ignoto artista abbia appartenuto ad un ordine religioso: non però all'ordine benedettino, per la presenza di santi francescani.

(18) Cfr. gli affreschi di Mistra (Grecia) - chiesa di Aphentico; di Sopocani e di Mileseva (Iugoslavia) ed i più imponenti cicli musivi di Ravenna e di Venezia ecc. ove le immagini di santi e martiri si alternano ad immagini di sovrani, di dogi, di imperatrici ecc. Circa la ricchezza delle vesti dei personaggi raffigurati è da ricordare che la nobiltà forogiuliese fin dal sec. XIV usava « *zupponi* » di broccato bianco, e tuniche di color vermiglio foderate di *varo* (vaio) e « *diploidi* » di tinte verdi ed ornate sul davanti di bottoni d'ambra e gli uomini, « *guarnacche* » foderate di pelliccia. (Cfr. G. MARCHESINI: *Annali per la storia di Sacile, op. cit.*, pag. 454 e segg.).

(19) Il Cardinale Marino Grimani, del ramo di S. Maria Formosa, nipote del Cardinale Domenico, pure patriarca di Aquileia dal 1498 al 1523 e fratello dei patriarchi Giovanni e Marco, già amministratore perpetuo e vescovo commendatario di

Concordia, resse il patriarcato — ormai nominale — di Aquileia dal 1527 al 1546. E' noto il suo conflitto col cardinale, pure veneziano, Fantino Corner per il possesso del vescovado concordiese, risoltosi in suo favore per la morte del Corner (vedi E. DEGANI: *La Diocesi di Concordia*, *op. cit.*, pag. 245). Al pari dello zio Cardinale Domenico, fu uomo di vasta cultura, protettore delle arti, amico di letterati e scrittore.

(20) G. MILLET: *Le Monastère de Daphni*. Paris, 1899; e A. XYNGOPOULOS: *Le décor en mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique*. Salonique, 1953.

(21) TH. WHITTEMORE: *The Mosaics of St. Sophie at Istambul*. Londres, 1933-1952, in 4 voll.

(22) N. OKUNEV: *Monumenta artis Serbicae*. Prague, 1928-1932 e VL. PETCOVIC: *La peinture serbe du moyen-âge*. Belgrade, 1930-1934.

(23) O. DEMUS: *The Mosaics of Norman Sicily*. Londres, 1950; P. TOESCA: *Storia dell'arte italiana*. Torino, 1927 da pag. 940 a 946 e *passim*.

(24) Sull'arte bizantina e paleocristiana a Roma ed Italia centrale vi è ampia ed estesa bibliografia in parte riportata nell'essenziale opera di P. Toesca già citata, e W. DE GRUNEISEN: *Sainte-Marie-Antique*. Roma, 1911; J. WILPERT: *Römische Mosaiken und Malereien*. Friburgo-Brisgau, 1916.

(25) Sugli affreschi della chiesetta di Castelseprio, presso Castiglione d'Olona, e riscoperti nel 1944, si possono riscontrare remotissime analogie puramente coloristiche con quelli in esame. Il Grabar (A. GRABAR: *La peinture byzantine;* Ginevra 1953 da pag. 83 a pag. 86) ricorda l'originalità di queste opere, e pur non sapendo a qual secolo riferirle le pone dal VII al X secolo, e conclude: « *Castelseprio est l'oeuvre d'un grand artiste, et c'est ce qui diminue nos chances de lui trouver une place parmi les peintures ordinaires* » (pag. 86); e: BOGNETTI, CHIERICICI, DE CAPITANI D'ARZAGO: *Santa Maria di Castelseprio*. Milano 1948; sugli affreschi di San Vincenzo a Galliano (Cantù) vedi: P. TOESCA, *op. cit.* pag. 947 e segg. e, dello stesso autore: *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Milano 1912.

(26) Sulle opere musive del Veneto, vi è tale ampia ed estesa bibliografia che ritengo superfluo riportare per non tediare il lettore.

(27) G. FIOCCO: *L'architettura esarcale lungo le lagune venete;* in Atti Ist. Ven. Sc. Lett., Asti 1939, e: *Venezia esarcale e Torcello;* in « Torcello », Venezia, 1940 da pag. 157 *usque* 166.

(28) P. TOESCA: *op. cit.* pag. 956.

(29) S. BETTINI: *La decorazione musiva a Torcello;* in « Torcello », Venezia, 1940 pag. 75 *usque* 88 e: *La pittura bizantina;* i Mosaici, vol. II. Firenze, 1939 e *Il Giudizio di Torcello;* in « Critica d'arte », 1954.

(30) A. GRABAR: *op. cit.*, pag. 119.

(31) P. TOESCA: *op. cit.*, pag. 955.

(32) Sugli affreschi della basilica di Aquileia, vedasi particolarmente: G. NIEMANN, H. SWOBODA e K. LANCKRONSKI: *Der Dom von Aquileia;* Wien 1906, pag. 81 *usque* 91; A. MORASSI: *Aquileia*; in « Bollettino d'Arte » 1923, pag. 75, e: *La Basilica di Aquileia*. Bologna 1933, cap. IV; e P. TOESCA: *Gli affreschi del Duomo di Aquileia;* in « Dedalo », Milano 1925-26, vol. I, da pag. 32 *usque* 57.

(33) H. SWOBODA: *Der Dom von Aquileia; op. cit.*, pag. 91.

(34) P. TOESCA: *Storia della pittura italiana; op. cit.*, pag. 1029, nota 25.

(35) A. MORASSI: *op. cit.*, pag. 326.

(36) P. L. ZOVATTO: *Il Battistero di Concordia;* Venezia 1948, pag. 34 e *passim* e D. BERTOLINI: *Il Battistero di Concordia;* Portogruaro 1901, da pag. 16 *usque* 18; E. DEGANI: *Il Battistero di Concordia;* in « Arte e Storia », Firenze 1893; e *La Diocesi di Concordia; op. cit.*

(37) P. L. ZOVATTO: *Gli affreschi romanici di Summaga;* Pordenone: « Il Noncello » n. 8, I sem. 1957, da pag. 3 *usque* 20 e *passim*.

(38) A. MORASSI: *ibid.*

(39) P. L. ZOVATTO: *Gli affreschi romanici di Summaga; op. cit.*, pag. 32.

(40) P. TOESCA: *La pittura ecc., op. cit.* e C. CECCHELLI: *I monumenti del Friuli dal sec. IV all'XI;* Milano 1943, *passim* e *Il Tempietto Longobardo;* in Mem. Stor. Forog. Udine 1920-21; e H. TORP: *Sugli affreschi più antichi dell'Oratorio di S. Maria in Valle,* in Atti del II Congresso Internaz. Studi alto Medioevo; Spoleto, 1953 e C. MUTINELLI: *La riscoperta di una rara e preziosa pittura dugentesca in S. Maria in Corte di Cividale;* in « Sot la nape », Udine 1956, n. 1.

(41) P. TOESCA: *op. cit.*, pag. 956 e 1030, n. 26 e G. FEDERICI: *Memorie trevigiane delle Belle Arti;* Venezia 1803.

(42) Condotti da Giotto dal 1305 in poi.

(43) P. TOESCA: *Gli affreschi del Duomo di Aquileia; op. cit.*, pag. 43. Sul prolungarsi e sulla « *insularità* » delle arti figurative nelle Venezie e nel bizantinismo « *duro a morire* », vedasi la perspicua conferenza di L. COLETTI: *La Civiltà veneziana del Trecento*: in *Le arti figurative* (Estratto). Firenze, Sansoni s. d. pag. 115 e *passim*.

(44) E. LAVAGNINO: *Il Medioevo;* Torino 1936, pag. 603.

(45) Il Coletti (L. COLETTI: *I Primitivi - I Padani; op. cit.*, p. XXVI) dissente dall'opinione del Toesca in merito ad interventi vitaleschi o bolognesi nelle composizioni del camposanto di Pisa.

(46) V. JOPPI: *Contributo quarto, ecc.: op. cit.*, pag. 7; L. COLETTI: *Sull'origine e sulla diffusione della scuola pittorica romagnola nel Trecento;* in « Dedalo », 1930-31, vol. II, pag. 290 e 291, e: *Il Maestro dei Padiglioni;* in Miscellanea Supino », Firenze 1933 pag. 211 e *passim*. e A. RIZZI: *Affreschi del Trecento nel duomo di Udine;* Udine. 1956, estratto da « Sot la nape » maggio-giugno 1956, pag. 4 e seg.

(47) L. COLETTI: *Il Maestro ecc., op. cit.*, pag. 228.

(48) P. TOESCA: *Il Trecento;* Torino 1953, pag. 734.

(49) L. COLETTI: *Il Maestro, op. cit.*, pag. 221 e *passim*.

(50) L. COLETTI: *I Padani ecc., op. cit.* pag. XXIV.

A pochi giorni dalla morte del grande pontefice S. S. Pio XII e mentre IL NONCELLO era in preparazione ci è giunta la dolorosa notizia della scomparsa di Sua Eminenza Rev.ma il cardinale Celso Costantini, cancelliere di S.R.C., avvenuta a Roma il 17 ottobre.

Al cordoglio del Friuli, che perde in Lui un suo grande figlio (era nato a Murlis di Zoppola nel 1876) s'aggiunge in particolare quello di Pordenone, di cui era cittadino onorario e de IL NONCELLO, che Lo ebbe collaboratore.